Centre de VANVES

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE

CENTRE NATIONAL D'ENSEIGNEMENT A DISTANCE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

1700 - 1830

Introduction au XXème siècle

MM 103 A

Rédacteur : Gérard DENIZEAU

Référence : E 7313 TG
337

CONSEILS GENERAUX

Conseils généraux bibliographie

L'UV d'Histoire de la musique offre un programme qui peut paraître chargé dans le cadre d'une année universitaire ; relevons cependant que ce programme porte sur l'ère de création au sein de laquelle tout musicien a appris à se mouvoir, à s'émouvoir dès l'enfance.

La dissertation sur les formes et les structures, le commentaire sur des fragments musicaux à identifier, reposent sur deux principes : sûreté de la documentation, exploitation judicieuse de cette documentation.

Le cours du CNED ne saurait être conçu comme un cours magistral, tout élément de spontanéité en étant, par nature, absent. Chaque série se présente sous forme d'un cadre large d'étude, le soin de l'approfondissement étant laissé à l'étudiant.

Ce dernier, d'emblée, doit se convaincre que l'objet sur lequel s'exerce sa réflexion, la musique, impose deux conditions :

- connaître les éléments d'ordre technique (et les connaître avec une sûreté en permettant la reconstitution par la seule audition).

- offrir, à partir de ces éléments déterminés, les propositions et conclusions personnelles.

Une observation d'ordre technique ne se légitime qu'au sein d'un cadre historique maîtrisé, ce qui implique l'acquisition de données historiques diverses et complémentaires. Il ne faudra pas songer à faire l'économie d'un certain nombre de biographies, de dates, d'oeuvres-clés. Une forme ne surgit pas du néant ; sa genèse, son développement, son implantation géographique, ses avatars, sons éventuelle disparition doivent toujours former l'objet d'un raisonnement dialectique dont les données convergent dans leur disparité. Le rôle des maîtres de la création ne doit ni occulter l'histoire des formes (pis encore, s'y substituer), ni, paradoxalement, être négligé au profit de théories proposant l'évolution des structures et du langage musicau comme un dictatorial concept auquel se seraient toujours pliées les volontés. La symphonie du XIXe siècle sans Beethoven ? Elle eût existé. Inimaginablement différente. Le substrat de la création - et il n'y a pas de création sans évolution - demeure l'homme. L'étudiant en musicologie qui abolit cette donnée se place dans la situation du géologue analysant un phénomène de charriage dans la parfaite ignorance de la nature et de la composition du sous-sol initial. Que cela soit clair : les illusions et dangers d'une étude fragmentée (formes, oeuvres, maîtres..) doivent être perçus comme une évidence. Particulièrement lorsque la période étudiée est large (plus de deux siècles ici, et d'une profuse richesse) l'étude doit toujours tendre à la synthèse.

Par ailleurs, l'étudiant inscrit au CNED et mis dans l'impossibilité d'assister aux cours de faculté affronte un obstacle particulier, l'isolement. Trop souvent, cet isolement, joint à l'irrégularité quasiment fatale dans l'étude, le conduit à douter de ses capacités, faute de pouvoir les comparer à celles de ses condisciples. Inversement, sa situation présente bien des avantages : le cours lui est fourni (assurant une base de

travail dont l'immuabilité supprime l'aspect aléatoire du relevé de notes), il est suivi et corrigé au long de l'année par des professeurs en mesure de lui signaler ses faiblesses (et ses progrès),toute liberté lui est laissée pour établir un plan de travail efficient.

Comment travailler ?

Organisation et exploitation de votre effort forment les deux principes d'une réponse satisfaisante.

A - Organisation

Ne laissez jamais «dormir» une série. Faites-en la lecture **dès réception** cette lecture fût-elle rapide et superficielle. L'accumulation des cours non consultés est le premier facteur de découragement ; la simple lecture d'un envoi nouveau présente -au moins- l'avantage de réduire les effets d'une imagination toujours prompte à s'alarmer, tant le travail non fait est supposé considérable, par principe !

Un calendrier est prévu : il sera suivi. Certains aléas peuvent surgir, tout à fait indépendants de la volonté du CNED.

Ne vous fixez pas un cadre de travail trop rapide ; soyez disponible en fonction de l'arrivée des séries.

Outre les conseils initiaux, ce premier envoi contient une bibliographie. Consultez prioritairement les ouvrages généraux ; veillez à combler vos lacunes d'emblée. Et surtout, appliquez-vous à maîtriser le vocabulaire musical. Selon l'époque, l'école, voire le compositeur un terme se chargera de significations bien différentes (le Prélude de Bach n'est pas celui de Debussy).

Sachez déterminer avec rapidité les faiblesses de votre culture. Privilégiez au début les auteurs que vous connaissez mal ; les ouvrages biographiques ici conseillés sont toujours sérieux, souvent bien documentés. Dans la mesure du possible, accompagnez leur lecture d'auditions préparées avec soin (partition en main, dans l'idéal) et apprenez à découvrir la personnalité des grands créateurs au travers des biographies de leurs contemporains (un ouvrage sur Berg apprend beaucoup sur Schoenberg, la biographie de Liszt éclaire celle de Chopin...).

Défiez-vous des récits à caractère sentimental ou sensationnel, le plus souvent rédigés par de auteurs que le scrupule historique n'étouffe guère.

Enfin, est-il nécessaire de le préciser ?, la musique est un élément de civilisation au sein des autres. Si la possibilité ne vous est pas offerte de suivre cette année la préparation d'une U.V. d'Histoire de l'Art ou de Littérature, n'oubliez résolument pas de parfaire votre culture générale : lectures, spectacles, expositions, musées... y contribueront plus sûrement que le cours le plus accompli !

Et puisque la musique est le principal objet de vos études, soyez cohérent dans l'acquisition de cette culture ; établissez toujours un rapport étroit entre les diverses expressions de civilisation.

Pour résumer, votre travail se divisera en quatre phases, ni probablement simultanées, ni nécessairement successives : lecture(s) du cours approfondissement

bibliographique, découverte des oeuvres par auditions préparées, mise en situation de l'époque étudiée dans un cadre de civilisation.

B - Exploitation

La solution : l''exercice de dissertation.

Les veilles d'examen sont fréquemment mal vécues par les étudiants, épouvantés de l'état supposé de leurs connaissances : pléthore ou insuffisance, incohérence ou schématisme... la liste n'est pas close ! Ce sentiment d'insécurité s'estompera dès lors qu'il se sera astreint (l'étudiant) au travail de synthèse que réclamera le sujet de dissertation proposé pour chaque série.

Bien entendu, une assiduité exemplaire, pour être vivement recommandée, ne peut être exigée. Construire et rédiger une dissertation demande du temps ; vous n'en disposerez pas toujours. Une solution intermédiaire consiste à envoyer à la correction un devoir dont le plan aura été établi et dont vous ne rédigerez qu'un fragment plus ou moins bref. Ne reculez pas devant l'envoi d'un travail que vous jugeriez trop faible ; à votre niveau, toutes les insuffisances sont admissibles et la première satisfaction de vos professeurs sera de contribuer à leur réduction. Je vous invite, par ailleurs, à me faire directement part des différentes difficultés que vous recontreriez, quelle qu'en soit la nature.

Si pour une large part de la dissertation est déterminée par la nature du sujet, certaines lois demeurent fondamentales, leur non-respect, conduisant inéluctablement à l'échec :

- Un sujet doit être **lu**, ses termes **pesés**, son traitement **organisé**.

- Lire un sujet... C'est supprimer tous les autres ! Porteur d'une science fraîche, le candidat éprouve une tendance naturelle à en offrir un panorama exhaustif, négligeant la sélection des seuls éléments à prendre en compte. La plus fréquente expression de ce défaut reste le débordement chronologique. Le hors-sujet, aux yeux du correcteur, est un mal sans rémission ; frappant un devoir bien construit et rédigé, il n'en sera que plus vivement déploré.

- Peser les termes consiste, dans un premier temps, à les déterminer, puis à mesurer l'importance qu'ils sont appelés à prendre dans l'élaboration de votre réflexion. Il n'existe aucun modèle passe-partout de corrigé. Supposons un sujet à quatre termes : les innovations formel de Beethoven dans la symphonie. Qu'un seul terme soit modifié, la nature de la réflexion se trouve radicalement modifiée. La mise noir sur blanc de cette hypothèse en convainc aisément. Au hasard : las cadres formels de Beethoven dans la symphonie, les innovations essentielles de Beethoven dans la symphonie, les innovations formelles de Beethoven dans la musique de chambre, les innovations formelles de Berlioz dans la symphonie... ! Ce simple échantillon dispense de tout commentaire !

- Organiser le traitement du sujet, c'est, en établir la structure la plus judicieuse, en fonction de ses termes et de votre statut particulier (personnalité, sensibilité, documentation...) L'introduction doit être très exactement conçue selon cet a-priori que le correcteur ne connaît pas le

sujet-: à vous de le présenter, de **l'exposer**, d'annoncer le plan du développement.
L'agencement de ce développement ne doit plus poser de problème à ce stade de vos études.

L'expérience prouve cependant qu'il n'est pas inutile de rappeler certaines notions élémentaires : division en parties de poids égal, nécessité d'étayer une proposition par l'exemple (sans abuser des exemples musicaux, n'en sous-estimez pas l'importance), logique **apparente** de la progression (ni devin, ni mage, le correcteur n'est pas en mesure de reconstituer le fil d'une pensée aux sauts gouvernés par la fantaisie !) et présentation d'une conclusion tenant compte de vos successives déductions tout en offrant une résolution des contradictions éventuelles et élargissant le propos.

Je suggère donc aux étudiants une formule simple et efficace pour les deux premières dissertations ou commentaires proposés : faites-moi parvenir un simple plan : solidement bâti, rédigé en style télégraphique au besoin... et concis !

Vous appuyant sur les corrigés, vous serez rapidement en mesure de redresser vos erreurs et pourrez ainsi envoyer un devoir rédigé à partir du troisième sujet. La rédaction pourra fort bien n'en être que partielle. L'important est que vous soyez manifestement amenés à travailler sur **tous** les chapitres et à faire le point régulièrement sur l'accroissement et la consolidation de vos connaissances. Les corrigés qui vous parviendront seront eux-mêmes présentés sous forme de plans.

Faites l'effort de traiter, rapidement si le temps vous est compté, chaque sujet. L'expérience démontre amplement l'incomparable bénéfice de cette pratique au moment redouté de l'examen.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie a été établie en étroite collaboration avec M. Gribenski, responsable de l'UV MM 103 à Paris-Sorbonne, lequel a également contribué à l'établissement du plan du cours. Ainsi, l'étudiant inscrit au CNED est-il assuré d'avoir accès aux mêmes sources et de suivre les mêmes orientations générales que ses condisciples de Paris IV.

Ne sont recensés ici que les ouvrages d'une utilité immédiate et sous forme d'imprimés. Chacun de ces ouvrages fait lui-même office de source bibliographique ; ainsi serez-vous parfois renvoyé à certains articles, communications, brochures, revues spécialisées ; n'en usez qu'après l'assimilation des données essentielles, cet approfondissement ne s'imposant absolument que dans un stade ultérieur de vos études.

La lecture des partitions est impérative ; lisez de la musique, lisez-en beaucoup. Préparez l'audition d'une oeuvre mal connue par son déchiffrage (mental ou instrumental). Si certains d'entre vous éprouvent quelques difficultés à dominer la lecture des partitions orchestrales, qu'ils fassent immédiatement l'acquisition d'un petit ouvrage fort pratique et précis :
Comment lire une partition d'orchestre, E. Lindenberg, Ed. Heugel, 1952, Paris (avec préface d'Arthur Honegger).

Ouvrages généraux

Formant la première phase théorique de la documentation, ils doivent être consultés fréquemment, particulièrement, lorsque vous abordez des études de détail à inscrire dans un contexte général.

Histoire de la musique : sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier, Bordas, 1982, Paris. L'ouvrage est d'une agréable lecture, les exemples musicaux abondent et l'iconographie séduit par sa richesse. Bibliographie succinte.

Histoire de la musique : Encyclopédie de la Pléiade, 2 volumes (jusqu'à la mort de Jean-Sébastien Bach, après la mort de Bach), sous la direction de Roland-Manuel, Gallimard, 1960-1963, Paris. Ouvrage d'érudits, ce qui suppose des prises de position que le lecteur est en droit de contester. Certains articles sont excellents, d'autres moins satisfaisants, mais dans l'ensemble, il s'agit d'une référence à laquelle ne saurait se soustraire aucun apprenti musicologue.

Précis de musicologie : sous la direction de Jacques Chailley, PUF, 1984, Paris. Cette nouvelle édition d'un manuel qui a orienté les recherches d'innombrables étudiants demeure une incomparable source d'éléments bibliographiques.

Les grandes dates de l'histoire de la musique-: N. Dufourcq, M. Benoît, B. Gagne-pain, PUF, Coll, Que sais-je ? N° 1333. L'intérêt de ce petit répertoire tient en l'extrême simplicité de sa conception : l'ordre chronologique adopté offre des repères immédiats et sûrs.

Dictionnaires

Larousse de la musique : sous la direction de Marc Vignal, 2 vol. Paris, 1982. Excellente documentation et présentation agréable.

Bordas : **Dictionnaire de la musique, les hommes et les oeuvres** 2 vol.
Publiés respectivement en 1979 et 1976, sous la direction de Marc Honegger, ces deux volets d'une même encyclopédie se complètent remarquablement.

Collections étrangères

(à consulter par ceux qui possèdent déjà une solide documentation)

NORTON : **La musique baroque,** Manfred Bukofzer (de 1600 à 1750) trad. Ed. Lattès, 1982, Paris,
La musique romantique, A.Einstein, trad. Gallimard, rééd. 1984.

New Oxford History of Music :
Ed. Oxford University
Price, Londres.

Vol. V Opéra et musique religieuse, 1630-1750 (1975)
Vol. VI (non paru)

Vol. VI L'âge des Lumières, 1745-1790 (1973)
Vol. VII L'époque de Beethoven, 1790-1830 (1982)
Vol. IX Le Romantisme (non paru)
Vol X Epoque moderne, 1890-1960 (1974)

Prentice Hall History of Music Series :

Baroque music : Claude V. Palisca, 1968
Music in the classic period : Reinhard G. Pauly, 2e ed. 1973
Nineteenth-century romantism in Music : Rey M. Longyear, 2e ed. 1973
Twenntieth-century music : an introduction : Eric Salzman, 1967

Nous nous sommes fixé pour règle de ne pas infliger aux étudiants la consultation d'ouvrages rédigés en langue étrangère ; ici donc, nous dérogeons à cette règle, tenant compte du fait que rares sont les étudiants ignorant l'anglais, langue par ailleurs fort aisée à déchiffrer. Il va de soi que la pratique de l'allemand et du russe sera d'une grande utilité dans la poursuite de vos études, tous les ouvrages n'étant pas, loin s'en faut, actuellement traduits.

Biographies

La division des périodes choisies correspond très exactement à celle du cours.

Période de la Basse Continue

La musique en France à l'époque baroque : Anthony - Flammarion, 1981, paris, (trad.)
Corelli et son temps : Marc Pincherie, Ed. Le bon Plaisir, Plon, 1954, Paris.
Vivaldi : Marc Pincherle, Ed. d'aujourd'hui, 1982, Paris.
Scarlatti : Kirkpatrick, Ed. Lattès, 1982, Paris (trad.)
Couperin : C. Girdlestone, Ed. Desclée de Brouwer, 1962 (trad.)
Rameau : C. Girdlestone, Ed. Desclée de Brouwer, 1962 (trad.)
N.B. Pour ce qui concerne Couperin et Rameau, se rapporter aux articles et ouvrages de l'indiscutable spécialiste actuel, Philippe Beaussant.

Jean-Sébastien Bach : R. de Candé, Seuil, 1984, Paris.
Jean-Sébastien Bach : Basso, Fayard, 1984, Paris (trad.)
Bach et sa famille :Karl Geiringer, Buchet-Chastel, 1955, (rééd. allemande, 1977).

Haendel : C.Hogwood, ed. Lattès, 1985 (trad.)
Haendel : W. Dean, Ed. du Rocher, 1985, Monaco.

Période classique : de la mort de J.S. Bach à la mort de Mozart.

Le style classique : Rhosen Gallimard, Paris (analyse et débat d'idées).

Haydn : Marc Vignal, (Fayard, 1988).
Haydn : K. Geiringer, Gallimard, 1984, Paris (trad.). La documentation est exceptionnellement riche et approfondie.

Mozart, l'homme et l'oeuvre : A. Einstein, Ed. Desclée de Brouwer, 1954, (trad.) Un ouvrage absolument fondamental.

Mozart :W. Hildesheimer, Ed. Lattès, 1979, Paris (un ouvrage très discuté mais extrêmement intéressant.
Mozart : Brigitte et Jean Massin, Fayard, 1970, Paris (à conseiller principalement pour l'aspect biographique).

Genèse romantique : des débuts de Beethoven à la mort de Schubert.

La musique en France des Lumières au Romantisme : 1789-1830 :
Jean Mongrédien, Flammarion, 1986, Paris. (un ouvrage d'une très haute tenue).

Beethoven : M. Salomon, Ed. Lattès, 1985, Paris (très documenté, la biographie est soignée et les analyses d'oeuvres clairement menées).
Beethoven : A. Boucourechliev, Ed. du Seuil, Coll. Solfèges, 1963, Paris.(excellent, peut-être la plus haute réussite d'une collection globalement remarquable en dépit de certaines faiblesses).
• **Carl Maria von Weber :** John Warrack, Cambridge University Press, Londres, 2e édition 1976. (l'ouvrage le plus complet sur un compositeur dont la fortune biographique demeure anémique). Trad. fr. Fayard.
Schubert : A. Einstein, Gallimard, 1958, réimpression en 1979 (trad.)
Schubert : Brigitte Massin, Fayard, 1977, Paris (de loin, l'ouvrage biographique le plus complet).

L'aube du XXe siècle

Puccini : Mosco Carner, Ed. Lattès, 1983, Paris (trad.). Un livre qui répare l'outrage que la musicologie française n'a cessé d'infliger à un compositeur prodigieusement complexe.

Mahler : M. Henri-Louis de la Grange, Fayard, 3 vol. parus en 1973, Paris. Une somme sans équivalent dans la bibliographie française).

R. Strauss : D. Jameux, Ed. du Seuil. Collection Solfèges. 1971. Paris, du même auteur :fauré - Flammarion, 1990.

Fauré : Jean-Michel Nectoux, Ed. du Seuil, Collection Solfèges, 1972, Paris.

Dubussy : Jean Barraqué, Ed. du Seuil, Collection Solfèges, 1962, Paris. Une analyse pénétrante et subtile de l'oeuvre du grand musicien par un compositeur d'une qualité rare et disparu très jeune.

Debussy - impressionnisme et symbolisme : Stefan Jarocinski, Ed. du Seuil, 1970, Paris (trad.) Difficile mais toujours intéressant.

Monsieur Croche, et autres textes : Claude Debussy, Gallimard, Ed. Fr. Lesure, 1971. Paris. Des passages étincelants, d'autres parfaitement ennuyeux, mais un témoignage en tout point exceptionnel et irremplaçable.

Ravel, man and musician : A. Grenstein, Columbia University Press,1975, Londres et New-York.

Schoenberg : H.H. Stuckenschmidt, Ed. du Rocher, 1956, Monaco.

Schoenberg et son Ecole : René Leibowitz, Ed. Janin, 1947, Paris. Un livre sincère et partial, passionné et passionnant, par un disciple d'une exemplaire fidélité.

Stravinsky : Eric W. White, Flammarion, 1983, Paris (trad.). La documentation la plus actuelle sur le grand maître russe.

Poétique musicale : Igor Stravinsky, Ed. Le bon Plaisir, Plon, 1952, Paris. Une série de textes d'une impressionnante rigueur intellectuelle.

Philosophie de la nouvelle musique : Th. Adorno, Gallimard, 1962, Paris (trad.).Un grand penseur, lui même musicien, réfléchit sur le devenir de la musique en interrogeant surtout les oeuvres de Schoenberg et Stravinsky.

Cette bibliographie de base est appelée à être complétée au gré des chapitres traités. J'attire toutefois l'attention des étudiants sur l'excellente série d'études monographiques éditée par Seuil (Solfèges) et dont plusieurs exemplaires ont déjà été cités. Outre ela, la revue **l'Education musicale** présente fréquemment des dossiers et analyses d'oeuvres dans l'esprit d'un professorat que beaucoup d'entre vous sont appelés à exercer. Enfin, les petits volumes de la collection **Que sais-je ?** offrent de façon fort claire les éléments essentiels du sujet traité.

CHAPITRE 1

Epoque de la Basse continue : 1° moitié du XVIII° siècle
Foyers de création
Formes et structures

I - Les foyers de création

L'implantation géographique des centres d'activité musicale ne se laisse pas aisément circonscrire tant le jeu des influences est complexe. Mais par-delà les spécificités locales, se maintient et s'affirme un principe de fondement : la basse continue. Peu à peu la conception horizontale, contrapuntique, de la musique cède le pas à une pensée verticale, harmonique. Les parties intermédiaires, le remplissage, tout cela devient très secondaire et ne préoccupe plus guère les compositeurs, portés à accorder toute confiance aux interprètes (ou à leurs élèves) pour une réalisation efficace. Ainsi, une oeuvre complète (opéra, oratorio ...) s'écrira-t-elle sans la moindre difficulté sur deux portées, une mélodie et une basse monodiques, le chiffrage se chargeant éventuellement de déterminer la nature des accords souhaités. Les voix intermédiaires n'existent que virtuellement : quant à l'instrumentation, elle reste parfaitement aléatoire. D'ailleurs, le timbre est un paramètre que fort peu de compositeurs semblent prendre en compte ; Bach nous a légué quelques-uns de ses plus hauts chefs-d'oeuvre avec des indications instrumentales très insuffisantes, voire inexistantes (à commencer par l'Art de la Fugue); cette négligence le conduit à omettre également tout principe de registration dans sa musique pour orgue (avec de rares exceptions), lui qui s'était acquis, en une période de redoutable concurrence, une réputation d'organiste sans égal.

Parce que la basse continue est le grand principe compositionnel, elle demeure le plus puissant facteur d'unité. Il paraît donc très légitime de lier sa disparition (vers le milieu du XVIII°) à la naissance d'une ère nouvelle.

Cette première moitié de siècle voit également l'apogée ce qu'il est convenu d'intituler le style concertant . Comme son étymologie le laisse découvrir, ce terme prend une signification précise dès lors que l'on se penche sur l'esprit de la création musicale. Il s'agit d'introduire la contradiction dans l'unité, les antagonismes dans la cohérence. L'apparition du di-thématisme (ou bi-thématisme, selon un usage désormais accepté) est le premier fruit de la volonté nouvelle. Le deuxième✦ ne surgit pas du néant, il est l'accomplissement logique d'une tradition qui imposait une ornementation toujours plus riche du thème proposé. La simple ritournelle est bientôt en mesure de faire valoir son autonomie, dans le même temps que la tonalité impose une bi-polarisation aux fécondes ouvertures : Tonique/Dominante ou mode principal/mode relatif.

Ces tendances étaient perceptibles au cours du XVII° siècle ; il n'y a donc pas rupture à proprement parler mais plutôt accomplissement, épanouissement de données latentes dès les premières années du XVIII°. Nous verrons très rapidement que le hasard nous offre un

✦ thème

choix inespéré de dates tout à la fois symboliques, significatives et d'une très facile mémorisation. L'Opus V de Corelli paraît en 1700, Allessandro Scarlatti disparaît en 1725 et Jean-Sébastien Bach en 1750.

Observons de plus près la teneur de ces trois étapes qui fragmentent en périodes égales notre moitié de siècle.

1700 : Corelli publie ses 12 sonates pour violon et basse, ce si fameux Opus V qui consacre la réussite d'une forme en gestation depuis de nombreuses années. Le succès est considérable ; trente rééditions au cours du siècle ne cesseront de le réaffirmer. Ces douze sonates, six pour l'église, six pour la chambre (le salon) obéissent au strict principe monothématique et refusent les effets d'une virtuosité souvent sollicitée en leur temps.Bâties le plus souvent en cinq mouvements, elles adoptent une structure très proche de celle de la suite. Le premier mouvement est toujours lent, le dernier toujours rapide ; un adagio , dont la place est variable,se présente fréquemment sous la simple forme d'un thème ample et lyrique. Par ailleurs, Corelli use des ressources du fugato et de la variation tout en se montrant exigeant quant à l'aspect idiomatique de l'écriture.

Quels qu'en soient les mérites, l'Opus V ne suffirait pas à lui seul à totalement justifier le choix d'une date aussi précisément symbolique. Mais plusieurs évènements contemporains auraient assurément conduit les historiens de la musique à considérer l'aube du XVIII° comme une période-charnière.

Dans le domaine lyrique, Destouches et Campra produisent des oeuvres annonciatrices de mutations profondes. Campra crée en 1697 l'opéra-ballet avec L'Europe galante (1697) bientôt suivie du Carnaval de Venise (1699). Son élève, André-Cardinal Destouches réintroduit la tragédie dans l'opéra avec Omphale (1701), enchaîne l'année suivante avec Tancrède. En Italie, c'est en 1700 qu'Alessandro Scarlatti fait jouer son Eraclea, qui inaugure la grande période de ce compositeur fécond et novateur. Son influence est rapide, profonde. C'est en effet vers 1700 que l'italianisme s'installe sans frein en Espagne et en Angleterre, tout en consolidant ses positions dans les pays germaniques.

Pour la musique instrumentale également, ces années sont décisives. En 1699, le Livre d'orgue de Nicolas de Grigny (1671-1703) marque tout à la fois l'apogée et le terme de la prestigieuse école française d'orgue. L'année même de la mort précoce de Grigny, Jean-Sébastien Bach, âgé de 18 ans, entame à Arnstadt une carrière de compositeur et d'exécutant le plaçant loin au-dessus de tous les autres pour la postérité.

Enfin, c'est également en ce début de siècle que la querelle franco-italienne (c'est-à-dire, pour ces deux pays, la recherche d'une suprématie qui leur échappera équitablement au profit des pays germaniques) trouve ses premiers théoriciens, la Comparaison de la musique italienne et de la musique française de Lecerf de la Viéville (1705) répondant au Parallèle des Italiens et des Français de l'abbé Raguenet. La polémique a connu divers épisodes, posant les jalons de la grave crise future.

1725 : La mort d'Alessandro Scarlatti marque la fin de la domination napolitaine, plus exac-une réduction de cette domination. Simultanément, Philidor fonde à Paris le Concert spirituel. Une année plus tôt, Haendel parvient à la maturité son génie avec Giulio Cesare tandis que Rameau offre sa plus parfaite réussite instrumentale avec le Deuxième livre de clavecin. En 1726, Vivaldi n'a probablement pas l'intuition de la gloire phénoménale que lui vaudra la genèse des Quatre Saisons.
The Beggar's Opera de John Gay, cette étonnate satire de l'opéra italien (les héros de l'Opéra des gueux sont principalement des malandrins et des prostituées), dont le matériau musical fait largement appel à la chanson populaire, commence sa carrière triomphale au Covent Garden en 1728. L'année suivante, la Passion selon Saint Matthieu est offerte au monde comme l'un des plus fascinants monuments du génie de l'homme. Pas de rupture, donc, mais bien plutôt, soudain, un formidable progrès !

1750 : Mort de Jean-Sébastien Bach ; l'année précédente, l'Art de la Fugue a hissé l'art contrapuntique à un insurpassable niveau. Il est pas sans intérêt de relever que la mort du Cantor de Saint-Thomas coïncide avec la parution de la Démonstration du principe de l'harmonie de Rameau. En 1752, c'est le déchaînement de la Querelle de Bouffons. Cette affaire mérite quelque éclaircissement, tant le tumulte provoqué semble disproportionné par rapport à l'objet de la dispute. Au départ, il y a la présence d'une troupe italienne à l'Académie royale de musique. Entre autres pièces, elle donne la Serva padrona de Pergolèse, prématurément disparu seize ans plus tôt, ce qui provoque un tollé de protestations. Rien de plus charmant pourtant que ce petit intermède à deux personnages (plus un rôle muet), mais chanté en italien, langue supposée beaucoup plus naturellement mélodieuse que le français. N'oublions que sous l'impulsion de Diderot, l'Encyclopédie commence à paraître ; les Philosophes se passionnent pour le débat, prennent hautement parti pour le clan italien (également soutenu par la reine) ; Rousseau obtient un phénoménal succès avec son Devin du village (voir dans le premier fascicule du cours l'impitoyable procès qu'en fera Berlioz), ce qui le conduit (!) à déclarer la langue française impropre à la musique ! Sa Lettre sur la musique française (1753) porte au comble la querelle ; présenté comme le champion de la musique française (ce qui en l'occurrence, est absurde puisqu'on oppose deux genres sans comparaison, l'opera-buffa et la tragédie lyrique), Rameau est l'objet de nombreuses attaques, particulièrement celles de Diderot. La tempête (dans un verre d'eau !) se termine en farce avec la représentation des Troqueurs ; cette divertissante oeuvrette, présentée comme l'oeuvre d'un Italien de Vienne ayant travaillé sur des paroles françaises, obtient un succès foudroyant. L'auteur se dévoile bientôt sous le nom de Dauvergne (1713-1797) et la querelle se termine, ses protagonistes ayant perdu la parole avec la face ! Les Bouffons, c'est-à-dire les comédiens italiens quittent définitivement Paris en 1754, consacrant le triomphe final de Rameau, qui n'a plus que dix ans à vivre. L'année même de leur départ, on assiste à Rudolstadt, en Thuringe, à la dernière représentation d'un opéra baroque. Un an encore (1755) et Joseph Haydn écrit son premier quatuor. Les conditions sont désormais réunies pour qu'à Salzburg, dans le foyer des Mozart, vienne au monde celui qui incarnera pour les siècles futurs l'esprit de la musique classique, sinon de la musique tout court.

Il est loisible désormais de constater que la première moitié du XVIII° siècle n'est pas une entité artificiellement créée mais que son autonomie historico-musicale repose sur des données extrêmement solides. Nous n'entrerons pas ici dans le débat quelque peu artificiel sur la légitimité de la terminologie "baroque" en ce qui concerne la musique de ce temps. La notion de baroque est, par essence, étrangère au génie français et, par nature, mal adaptée au concept musical. Nous n'accepterons donc le terme qu'en raison de sa commodité et au nom de l'usage. Il serait beaucoup plus raisonnable d'évoquer la musique de l'ère baroque, cette simple précaution de langage supprimant tout risque de contre-sens.

Il nous reste maintenant à dresser le tableau des divers centres musicaux de l'époque, A tout seigneur, tout honneur ! nous chercherons d'abord en Italie les foyers d'une création effervescente ; nous verrons décliner le prestige de Naples, grandir celui de Milan, tandis que Rome et Venise demeurent les aires d'activité privilégiées d'une Italie qui vit sur un fabuleux héritage sans savoir encore que l'heure du déclin a déjà sonné. La France ensuite, les pays germaniques ... nous ne dirons qu'un mot des autres nations européennes, négligeant les particularismes locaux dont l'Histoire ne s'est pas embarassée.

L'ITALIE

La domination de l'Italie est un fait incontestable. Naples est la capitale européenne de l'opéra, Venise exerce à peu près la même supériorité pour la musique instrumentale, Corelli assure par sa seule présence une place éminente à Bologne et Rome dans le même temps que la gestation de la symphonie se poursuit à Milan sous l'impulsion décisive de Sammartini.

L'Ecole italienne se caractérise par un double phénomène : la multiplicité des foyers, l'expansion européenne. Les pays germaniques (surtout ceux du Sud), l'Angleterre, l'Espagne, la France également, et même la lointaine Russie subissent l'indéniable ascendant du génie italien.

L'Italie innove dans tous les domaines : musique vocale ou instrumentale, formes et écriture, art profane ou religieux ...

Il existe au moins une douzaine de centres très importants mais, dans le cadre restreint de ce cours, il conviendra de se limiter au fondamental. Ceci ne doit surtout pas, bien au contraire, dispenser l'étudiant de se documenter par soi-même, ce à quoi l'a déjà invité la bibliographie proposée.

Venise

Le grand Monteverdi avait imposé sur la fin de sa vie les principaux éléments de ce que nous connaissons sous le nom d'opéra vénitien : sujets épiques ou mythologiques, intrigues amoureuses, intermèdes comiques, décors somptueux. Mais le genre dégénère peu à peu, principalement sous l'influence des castrats trop soucieux de briller, trop avides d'applaudissements, et au début du XVIII° siècle, le déclin s'est transformé en déroute. Tant que nous ne possèderons pas une édition critique et complète des opéras de Vivaldi, il sera difficile de porter un jugement définitif sur la vérité de ce désastre, mais la production lyrique de la Sérénissime n'est assurément plus en mesure de se renouveler : l'opéra napolitain a le champ libre, son impact sera immédiat, à Venise même. En revanche, la musique instrumentale connaît un essor sans précédent et Venise s'impose dans le domaine du concerto et de la sonate, ayant su très vite tirer parti des apports de Corelli et de l'Ecole romaine. Même opportunité, avec un petit temps de retard, en ce qui concerne la symphonie. Dix-huit symphonies de Vivaldi (1678-1741) ont été retrouvées, écrites à partir de 1716 ; faisant presque uniquement appel aux cordes (rarement aux bois et aux cors), ces symphonies diffèrent essentiellement du concerto par la plénitude de l'écriture, le refus de l'ornementation, la simplicité de la thématique. Certains musicologues ont suggéré que Haydn avait pu avoir connaissance de ces oeuvres. En l'absence de toute certitude, il nous reste à admirer la maîtrise d'un compositeur, trop connu pour ses seuls concertos ; il est ainsi regrettable que sa musique religieuse soit si peu diffusée, tout comme celle de ses concitoyens Biffi ou Zanata.

Naples

Naples est sans rivale en ce début de siècle. Non seulement, elle connaît une activité exceptionnelle dans ses propres théâtres mais aussi elle rayonne à travers le monde par l'intermédiaire de ses fils, dispersés dans les capitales européennes où ils portent le nouvel évangile lyrique.

Venise avait Vivaldi. Naples se reconnaît pleinement dans le talent génial d'Alessandro Scarlatti (1660-1725) qui n'a pourtant passé qu'une partie de sa vie à Naples. Il fixe le cadre de l'ouverture à l'italienne (un allegro vif au sein duquel est intercalé un bref adagio), contribue à la simplification de la machine théâtrale (moins de décors, de personnages ...) et impose l'alternance régulière des airs et des récitatifs. Simultanément s'efface la barrière entre tragédie noble et comédie burlesque. Enfin, Scarlatti inaugure la fonction expressive de l'orchestre et systématise le da capo. Il sera suivi à Naples

même par Leo, Feo, Bononcini, Pergolese, Logroscino ... Son élève, Hasse, internationalise le genre, tandis que Vivaldi accepte pleinement l'influence napolitaine dans les quarante-six ouvrages que nous connaissons actuellement de lui.

Pourtant, le nom de Scarlatti est assez vite oublié après sa mort. Les intermezzi placés entre les actes prennent une importance de plus en plus grande. La Serva padrona n'en est qu'un exemple parmi des centaines. Nous avons vu plus haut les surprenants remous que provoquera sa création en France.

Restent les fondamentales qualités de l'Ecole napolitaine : pureté de la ligne mélodique, légèreté de l'orchestre, simplicité de la forme, sûreté dans l'usage des moyens expressifs.

La musique religieuse est relativement délaissée ou inféodée à l'opéra ; il est vrai que nous possédons assez peu de sources sur la production religieuse de l'époque (Passions de Scarlatti ...).

Si Rome ou Venise sont à la pointe de la création instrumentale, c'est Naples qui fournira le plus prestigieux claveciniste du siècle avec Domenico Scarlatti (1685-1757). Cependant, c'est loin de sa ville natale que le grand Domenico produira ses oeuvres les plus achevées et les plus novatrices.

Milan

La capitale lombarde s'enorgueillit d'avoir mis au jour et au point une forme appelée à une singulière fortune : la symphonie. Quoique de délicats problèmes d'antériorité restent à régler, nul ne songe à refuser aux compositeurs milanais et surtout au plus grand d'entres eux, Sammartini, un rôle particulièrement éminent dans cette genèse. Giovanni Battista Sammartini (1698-1775) a reçu une formation d'organiste ; dans une ambiance familiale toute baignée de musique, il développe ses qualités d'élégance dans la mélodie et de subtilité dans l'instrumentation, faisant jouer sa première symphonie en 1734 à Milan. Le succès est immédiat et considérable. En quelques années, il en publie plusieurs recueils diffusés à travers l'Europe. Son instrumentation se résume au quatuor à cordes (parfois le trio) avec adjonction non obligée de cors. Le principe du monothématisme est le plus souvent conservé et les stuctures polyphoniques oubliées au profit d'une parfaite clarté et d'une grande qualité mélodique.

L'influence de l'Ecole milanaise dans le domaine symphonique durera jusqu'à la maturité de Mozart.

Turin

Cette Ecole nous est surtout connue à cause du compositeur Giovanni Battista Somis (1686-1763), violoniste de renom et excellent compositeur à la veine mélodique intarissable, qui eut le grand mérite de former Jean-Marie Leclair, fondateur de l'Ecole française de violon. Ainsi possédons-nous le jalon le plus important de la filiation italo-française dans le domaine de la musique instrumentale ; il convient d'observer que l'influence a été réciproque, Turin restant traditionnellement le grand centre francophile d'Italie.

Bologne

Les concertos de soliste de Torelli ont égalé en renommée ceux de Vivaldi et fortement contribué au développement de la musique instrumentale en italie. Le plus illustre représentant de l'Ecole bolognaise reste cependant le fameux Padre Martini (1706-1784), ne serait-ce que pour le rôle qu'il a joué dans la formation de Mozart. Car son prestige de pédagogue était immense (mérité semble-t-il) et a même occulté ses qualités de compositeur. Il forma également Jean-Chrétien Bach, lui faisant notamment découla puissance expressive de l'oratorio, une spécialité bolognaise. Nous parlerons de Corelli dans le paragraphe suivant , consacré à Rome, le maître ayant partagé sa vie et ses activités entre les deux villes.

Rome

Né en 1653, Arcangelo Corelli s'établit à Rome en 1675 ; il ne quittera cette ville que pour de brefs voyages jusqu'à sa mort, survenue en 1713. Célèbre de son temps, il nous a laissé très peu d'informations sur le détail de sa formation. Une situation matérielle enviable lui permet de soigner une production peu abondante dont le sommet est l'Opus V, véritable manifeste de la sonate préclassique. Dans le même temps, Corelli établit les nouvelles bases de la technique violonistique et contribue à l'affirmation de la tonalité. Son contemporain, Bernardo Pasquini (1637-1710) continue de son côté la brillante tradition romaine du clavecin, mettant la virtuosité au service de l'expression.

Cette importante activité instrumentale n'occulte pas tout à fait le déclin de l'art lyrique à Rome ni celui de l'oratorio latin porté à son apogée au XVII° siècle. EN dépit de ses mécènes, la Ville Eternelle doit céder le pas à ses rivales du Nord dans le domaine de l'invention.

L'Italie ne connaît pas de rupture en ce début de siècle. Les découvertes du XVIII° sont l'aboutissment logique des recherches du XVII°. La musique est alors, et pour la première fois, l'expression majeure du génie de la péninsule. Son rayonnement à travers l'Europe représente un phénomène dont on ne retrouvera plus l'équivalent.

LA FRANCE

Tout la première moitié du XVIII° siècle français sera marqué par la rivalité franco-italienne dont nous connaissons déjà la conclusion spectaculaire. En fait, il s'agit essentiellement de résister à l'italianisme qui a submergé les autres états européens et trouve de farouches adeptes parmi les esprits les plus éclairés du temps. Nous avons fait allusion plus haut aux premières manifestations de cette querelle avec la parution, en 1702, du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras de François Raguenet. Celui-ci ne cache pas sa préférence pour l'Italie, concédant au seul Lully (d'origine italienne)une authentique qualité de compositeur pour le théâtre. La réplique ne se fait pas attendre et se veut aussi percutante que l'attaque. En 1704, Leclerc de Freneuse de la Viéville fait paraître la Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française. Les deux entament alors un débat passionné que vient interrompre provisoirement la disparition de la Viéville. Il est à observer que la dispute est surtout le fait des théoriciens, non des compositeurs. Ainsi Rameau se verra-t-il tour à tour taxé d'italianisme et présenté comme le héraut de la tradition lyrique française. François Couperin tentera pour sa part une conciliation heureuse avec la publication de ses Goûts réunis, rendant hommage à Corelli puis à Lully dans les Apothéoses. Il reste certain que les deux pays ont subi une influence réciproque, les Français y gagnant en naturel ce que les Italiens acquirent en élégance.

L'Opéra

L'opéra-comique français se pose en rival obstiné de l'opera-buffa italien et pourtant les deux formes se sont enrichies mutuellement.. C'est peu après 1700 que les tréteaux des foires Saint-Germain ou Saint-Laurent offrent de divertissants spectacles où le rôle de la musique est encore très mineur. Directement inspirée de la commedia dell'arte, cette forme populaire d'expression théâtrale est l'occasion d'une première réconciliation entre troupes françaises et italiennes qui se partagent les faveurs du public. Bientôt, le rôle du compositeur (sollicité jusque là pour une brève ouverture et l'arrangement de quelques chansons) s'accroît notablement ; l'argument se fait moins grossier, le genre s'affine. Le rythme et le timbre contribuent à une expression plus vivante et les fragments symphoniques sont conçus comme de véritables morceaux. Une fois passées les fureurs de la Querelle des Bouf-

-fons, l'opéra-comique français s'affirmera particulièrement adapté à la sensibilité théâtrale française. L'histoire a retenu les noms de Mouret et Gillier, voire Rameau à l'occasion de débuts.

Le vide laissé par la mort de Lully n'a pas été facile à combler. Nous avons évoqué l'action de Campra, créateur de l'opéra-ballet, de Destouches, son élève et de Michel-Richard de Lalande (ou de La Lande). Cette forme nouvelle séduit d'emblée. Jean-Philippe Rameau la portera à son point de perfection avec Les Indes galantes, qui datent de 1735. Il est rare de rencontrer une si parfaire réussite artistique, alliant la chorégraphie à la mise scène, la décoration au costume, le tout cimenté par une musique d'une exceptionnelle originalité et d'une parfaite opportunité.

La carrière de Rameau a été tardive. Il a cinquante ans lorsque paraît son premier grand chef-d'oeuvre, Hyppolite et Aricie (1733). Suivront dans l'ordre :

- Castor et Pollux (1737) et Dardanus (1739)
- Les Indes galantes (1735) et Platée ou Junon jalouse (1745)

tandis que les opéras proprement dits se situent dans le seconde moitié de sa carrière :

- Zaïs et Naïs (1748 et 1749), pastorales héroïques en quatre actes,
- Zoroastre et Les Boréades (1749 et 1764), tragédies lyriques en cinq actes,
- Acanthe et Céphise (1751), pastorale héroïque en trois actes,

à quoi il faut ajouter les ballets :

- Les Fêtes d'Hébé (1739), Les Fêtes de Polymnie (1745), Les Fêtes de L'Hymen et de l'Amour (1747). Les surprises de l'amour (1748), tous ballets en trois entrées,
- Le Temple de la Gloire (1745), fête en trois entrées
- Pygmalion (1748), acte de ballet,
- Les Paladins (1760), comédie-ballet en trois actes.

Son prestige est immense de son vivant. Compositeur de la Chambre du roi en 1745, il est annobli, fêté comme un des plus grands hommes de son temps. Ses funérailles donnent lieu à des manifestations exceptionnelles. Quoique conscient de sa très haute valeur et souvent violemment emporté dans les discussions, il nous a laissé un certain nombre de formules qui éclairent sa démarche tout en témoignant d'une authentique modestie :

- "La vraie musique est le langage du coeur ".
- " J'ai hasardé, j'ai eu du bonheur, j'ai continué."

Cependant Rameau s'est soumis, consciemment ou non, à l'influence lullyste, comme d'ailleurs la quasi totalité de ses contemporains en France. Car Lully règnera en maître sur l'opéra français jusqu'à la Révolution. Dans son grand projet de réforme, Gluck prendra soin de rendre hommage au despote posthume.

La cantate française profane a connu une vogue certaine dans le premier quart du siècle. Nicolas Bernier, Jean-Baptiste Morin et Louis-Nicolas Clérembault en sont les plus fameux représentants. Il s'agit d'un récit (en vers), souvent basé sur la mythologie, et confié à une seule voix, soutenue par un effectif instrumental des les plus réduits. En revanche, la cantate religieuse est ignorée.

Musique religieuse

Le français n'est pas en usage dans la musique religieuse, demeurée fidèle au latin. Ainsi les problèmes de prosodie ne se posent-ils pas, du moins pas dans les mêmes termes et avec la même acuité.

Le motet s'inspire de l'Evangile et des psaumes. Il s'exécute volontiers hors de l'église, au concert. Le soutien d'un orchestre important et l'abondance de l'effectif vocal lui valent alors le titre de grand motet, proche de l'oratorio. Adoptant le style concertant, il fait alterner les airs, les ensembles et les choeurs. Le petit motet poursuit une carrière discrète au sein de l'église. Confié à une voix (parfois deux ou trois solistes), il est faiblement instrumenté (mais le tissu polyphonique est assuré par l'orgue) et prend la forme d'un récit linéaire, loin de tout effet spectaculaire.

La messe a également adopté le style concertant. Proche du grand motet par l'orches-

tration et l'effectif vocal, elle diffère par la teneur (Ordinaire de la messe) des autres formes vocales religieuses, plus libres par nature.

En 1725, est fondée la plus prestigieuse institution musicale française du XVIII° siècle, le Concert Spirituel. Inestimable outil pour la diffusion de la musique, il est censé suppléer les carences de l'opéra en période de fêtes religieuses. Principal instigateur de l'affaire, Anne-Danican Philidor fit aménager, avec l'appui du roi, la Salle des Suisses du Palais des Tuileries. Le premier grand bénéfifaire du Concert spirituel fut Michel Richard de Lalande, dont les motets formèrent le programme des premières journées. Mais la musique instrumentale profita également de l'institution nouvelle, l'avisé Philidor ayant fort bien apprécié le pouvoir d'attraction exercé sur le public par la venue de grands virtuoses, plus précisément les violonistes ; dès 1727, il fut prévu de mêler le profane au sacré. Le programme se constituera désormais d'un divertissement initial suivi de pièces d'auteurs français ou italiens, le tout conclu par l'exécution d'un grand motet. Cependant, en dépit de l'engagement de personnalités émérites (parmi lesquelles Jean-Marie Leclair), le spectre de la faillite financière vint rapidement assombrir le climat d'enthousiasme initial et Philidor fut contraint de présenter sa démission en 1728, année même de sa mort. Michel de Lannoy prit la difficile succession et l'assura pendant deux ans. Après son décès, le compositeur Jean-Joseph Mouret recueillit la charge, la supportant jusqu'en 1733, au milieu des intrigues et des procès. Sous son directorat, Couperin, Campra, Bernier furent joués et même Rameau avec sa cantate Le Berger fidèle, créée en 1728. Parallèlement, la musique italienne, tant instrumentale que vocale est largement présentée au public parisien. C'est ainsi que Corelli et Vivaldi, bien d'autres encore, devinrent familiers aux habitués du Concert et que leurs sonates et concertos assurèrent dans la capitale française la supériorité de l'école instrumentale italienne. A partir de 1734, sous l'impulsion du nouveau directeur, Jean-Ferry Rebel, furent exécutées des oeuvres de Haendel, Telemann ou Mondonville. Suspendu en 1747, faute de recettes suffisantes, le Concert spirituel ouvrit à nouveau ses portes en 1748. Son prestige était intact et ne cessa de grandir dans les années suivantes. En 1755, ce fut Mondonville en personne qui fut placé à sa tête.

Le Concert spirituel disposait d'un choeur d'une cinquantaine de chanteurs, avec prédominance des voix masculines et d'un orchestre de cordes (Seize violons, deux altos, six violoncelles, deux contrebasses). L'orgue ou le clavecin assuraient le continuo, tandis que les vents comptaient cinq flûtes et hautbois, trois bassons, une trompette et, après 1752, deux cors. Un timbalier complétait l'effectif. Le Concert spirituel fut une institution unique en son genre, accueillant toutes les nouveautés, les plus grands virtuoses, diffusant les oeuvres récentes, popularisant les formes nouvelles.

La musique intrumentale

Deux phénomènes à prendre en compte : le renouvellement de l'instrumentation, la domination sans partage de la suite.

Le luth, instrument français par excellence disparaît avec une surprenante rapidité dans les premières années du siècle. En revanche, la harpe connaît un renouveau remarquable dans le même temps que le violoncelle et la flûte s'imposent définitivement comme instruments autonomes. Au violon, depuis longtemps prépondérant en Italie, il manquait un virtuose (tant pour le jeu que pour la composition) capable de rivaliser avec les Vivaldi, Corelli et autres Tartini ou Geminiani. Il vint en la personne de Jean-Marie Leclair et, dès la précoce consécration de ce dernier, l'on peut affirmer que l'Ecole française de violon n'a plus grand-chose à envier à sa rivale transalpine.

La suite se pratique aussi bien à l'orgue ou au clavecin que pour petit ensemble instrumental. Nous étudierons plus loin les influences qu'elle est appelée à subir et les modifications qui affecteront sa structure. Vers la fin de cette première moitié de siècle, la symphonie effectue de timides débuts. Jacques Aubert (1689-1753) produit ses Concerts de symphonies (de style concertant) en 1730. Il ne s'agit là que de balbutiements, le retard accumulé par rapport à l'Ecole milanaise restant irratrappable.

LES PAYS GERMANIQUES

Ici, les données géographiques ne coïncident malheureusement pas avec la réalité musicale tant le jeu des influences étrangères, française mais surtout italienne, est puissant. Trois grandes zones peuvent cependant être déterminées en fonction de l'implantation de la religion luthérienne et des résistances du catholicisme : le Nord, le Centre et le Sud. Dans le Nord, la nouvelle religion ne connaît plus de rivale, ce qui, par ailleurs, ne limite nullement les effets de l'influence italienne dans le domaine purement musical. En Allemagne centrale, la situation est loin d'être fixée ; mais se dessine déjà le mouvement qui conduira, jusqu'au XIX° siècle, cette région à opter, religieusement et musicalement pour la grande tradition germanique du Nord. Le Sud est catholique, italianisant, délibérément tourné vers le style concertant.

L'Allemagne du Nord

La tradition luthérienne y est défendue par les compositeurs-organistes eux-mêmes dépositaires d'un riche héritage instrumental. Le plus grand sera Jean-Sébastien Bach, mais il a été précédé par Dietrich Buxtehude (1637-1707) et Georg Boehm (1661-1733)qu'il a eu l'occasion d'entendre et d'admirer. Les formes sont nombreuses et le génie du grand Cantor les transfigurera : prélude, toccata, fantaisie, partita, choral ... Il semble pourtant que la fugue ait été le moule dans lequel de génie se sera le mieux, le plus profondément exprimé. Ce qui n'était qu'un style dans les pays latins deviendra ici une forme accomplie. Ces organistes sont le plus souvent maîtres de chapelle, ce qui les conduit à produire une abondante musique vocale religieuse. Les cantates sont à la base de toute célébration liturgique. Faisant alterner solistes, ensembles et choeurs, elles sont soutenues par l'orgue et, le cas échéant, par un orchestre aux proportions parfois imposantes. La cantate se nourrit du choral luthérien. Son développement provoque celui de l'oratorio, des Passions. L'aspect théâtral n'en est pas toujours absent. Le motet existe également ; il est entendu au début de l'office ; son caractère polyphonique est encore plus accentué que celui de la cantate.

Les suites instrumentales de Bach, ses concertos, ses innombrables pièces pour clavecin sont aujourd'hui le plus vivant souvenir d'une activité instrumentale extrêmement développée dans tout le Nord de l'Allemagne.

L'Allemagne du Sud

Vienne et Munich en sont les deux pôles. La musique italienne y est reine. L'opéra ne saurait être qu'italien. Cette influence s'étend géographiquement, progresse vers le Nord mais, simultanément, elle perd de sa vigueur. Peut-être le goût de la fête, du grand spectacle ne répond-il plus au désir d'un public qui commence à caresser le rêve d'un opéra allemand répondant mieux aux aspirations de tout un peuple, d'une très large communauté linguistique.

Zones intermédiaires

Berlin, Postdam et Leipzig forment une zone où l'influence française est très sensible. Georg-Philipp Telemann (1681-1767) écrit plus de 200 ouvertures " à la française " et fait jouer ses oeuvres à Paris (cf. Concert spirituel), effectuant même en 1737 un voyage dans la capitale française. Grand admirateur de Lully, il n'hésite cependant pas à chercher des modèles formels dans la musique italienne. Ce goût pour l'internationalisme est partagé par Johann Quantz (mort à 37 ans en 1733), virtuose de la flûte formé par le Français Michel Blavet ; ses oeuvres furent diffusées à Paris.

A Mannheim, Johann Stamitz (1717-1757) prend la direction de l'orchestre local constitué par l'Electeur Karl Theodor, francophile et musicien. Le recrutement est particulière-

ment sévère ; ne sont choisis que des virtuoses confirmés. La prédominance tchèque est incontestable et les résultats aussi spectaculaires qu'immédiats : il est coutumier de reconnaître au moins trois mérites à l'Ecole de Mannheim : la naissance de l'orchestre moderne, la notion d'interprétation orchestrale et, corollairement, l'affirmation définitive de la symphonie en tant que forme majeure.

Georg-Friedrich Haendel constitue un cas particulier ; allemand du Nord, c'est à Hambourg qu'il découvre la musique italienne. Son enthousiasme est tel qu'il part aussitôt au pays de l'opéra où il se mesurera avec succès aux grands maîtres du temps. Son extraordinaire taient de claveciniste fascine jusqu'au grand Domenico Scarlatti et il fait jouer ses premiers opéras, qui lui valent une célébrité immédiate. Héritier d'une double tradition, il émigre alors vers l'Angleterre. Il en deviendra, littéralement, le musicien national.

Ainsi l'Allemagne de la première moitié du XVIII° siècle ne se contente-t-elle pas de subir passivement les influences étrangères ; elle les accepte, les assimile, certaine de pouvoir un jour les dépasser. Nous savons aujourd'hui quelle récompense sera le fruit de cette patience.

LES AUTRES PAYS

L'Angleterre semble avoir été désemparée par la disparition prématurée de Purcell (1695) ; ses successeurs se sont montrés particulièrement médiocres. A noter toutefois les tentatives pour imposer la langue anglaise à l'opéra. En 1705, Thomas Clayton (1670? - 1730) fit représenter son Arsinoe, sur un livret italien traduit en anglais. La musique est italianisante (certaines mauvaises langues ont préféré la dire italienne, mettant en doute les capacités de Clayton et suggérant un plagiat adroit). Mais la lutte est inégale et l'italien s'impose comme langue officielle de l'art lyrique. Bientôt, les oeuvres de Scarlatti, Bononcini, Gasparini, sont affichées, renforçant l'hégémonie de l'opéra italien. Désormais, l'Angleterre renonce à toute spécificité lyrique ; ce long assoupissement ne prendra pas fin avant le XX° siècle.

La musique instrumentale connaît un sort à peine plus enviable. Haendel , omnipotent dès 1710, écrase les autres compositeurs anglais de sa puissante personnalité. Par ailleurs, la célébrité de Corelli a rapidement franchi la Manche et les compositeurs nationaux en sont réduits à copier les formes nouvelles. La symphonie est cependant illustrée par William Boyce (1710? - 1779) qui, bien qu'influencé par Haendel, préserve une part de son originalité Organiste célèbre, il produit également en 1745 un ensemble de sonates en trio qui lui attire l'estime publique. Son exact contemporain Thomas Augustine Arne (1710 - 1778) se concacre aussi à la sonate en trio bien qu'il destine au clavier ses oeuvres les plus fraîches et les plus agréables.

Finalement, il semble bien que la seule contribution authentiquement anglaise à la musique du XVIII° soit cet étrange Beggar's opera que nous avons évoqué plus haut.

L'Espagne s'ouvre à l'influence italienne dans les premières années du siècle, et celle-ci va désormais s'exercer sans frein. Une certaine tradition nationale est préservée dans le domaine de la musique religieuse grâce aux oeuvres de José de Nevra (1688-1768), compositeur de la Chapelle Royale à Madrid.

Pour le reste, c'est-à-dire l'opéra et la musique instrumentale, la vague italienne submerge toute volonté autochtone. Cela est particulièrement vrai après l'arrivée à Lisbonne de Domenico Scarlatti vers 1720. Se crée ainsi une brillante école pour le clavier dont le Padre Soler (1729-1763) assure l'éclat, entouré de disciples talentueux, tels Mateo Albeniz.

En Pologne, les particularités nationales s'affirment principalement à l'opéra, pourtant largement dominé par l'influence napolitaine. Les danses locales en constituent un aspect essentiel ainsi que les ariettes tirées des chansons populaires. La foi patriotique est fréquemment l'élément de base des livrets.

La littérature instrumentale est une des plus originales d'Europe et des compositeurs comme Quantz ou Telemann en admireront la couleur. Szczurowski écrit la première symphonie polonaise en 1740.

II - Formes et structures

A - Musique vocale

Les foudroyants progrès de la musique instrumentale, surtout perceptibles après 1700, ont mis à mal l'hégémonie de la voix ; cette dernière aura connu son âge d'or avec l'apogée de la polyphonie au XVI° siècle (Josquin, Lassus, Palestrina ...). Désormais les principales trouvailles formelles, harmoniques, stylistiques, relèvent du domaine instrumental. Il ne faut donc pas attendre de révélation bouleversante et les formes vocales, jusqu'en 1750, obéissent à des modèles établis le plus souvent au XVII° siècle. Les oeuvres d'inspiration religieuse sont encore très nombreuses (passions, oratorios, cantates sacrées, chorals, messes ...) mais la vitesse de propagation du sentiment théâtral est impressionnante. Pour clarifier l'exposé, nous traiterons dans un premier temps des diverses formes de la musique vocale religieuse, la musique profane (c'est-à-dire essentiellement lyrique) formant l'objet du paragraphe suivant.

Musique d'église

La Messe

La messe est une des trois formes majeures de toute l'histoire de la musique, avec l'opéra et la symphonie. C'est aussi l'une des plus anciennes. Ses origines se situent en cette ère obscure qui sépare si peu la paléo-chrétienté du Haut Moyen-Age, mais les premiers fragments retrouvés ne datent que du X° siècle. L'unité de la forme est assurée au cours des âges par la structure en cinq parties, celles qui forment l'ordinaire de la messe. Forme la plus haute de l'art sacré, elle a réussi à se préserver de l'influence de l'opéra jusqu'à la fin du XVII° siècle. C'est à cette époque que l'Ecole vénitienne (Caldarra) introduit l'accompagnement orchestral, la division en airs et ensembles, renonce au hiératisme au profit de l'expression. Cette tendance trouve son accomplissement avec la monumentale Messe en si de Jean-Sébastien Bach (1738) où les airs, les duos, les ensembles, les choeurs sont puissamment soutenus par un orchestre magnifique. Mais il s'agit là d'une glorieuse exception car il faut bien constater que la fortune du genre est au déclin, un déclin très probablement lié à celui du sentiment religieux.

La messe n'est plus nécessairement une forme vocale. François Couperin a écrit deux messes (Messe à l'usage des couvents, Messe à l'usage des paroisses) exclusivement confiées à l'orgue, son instrument de prédilection.

La langue vernaculaire est toujours écartée au profit du latin et la construction en cinq parties (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei) reste la base immuable. Les principaux auteurs de messes sont les Italiens fixés en Allemagne catholique. La tentation lyrique l'emporte le plus souvent, en dépit des limites qu'implique le cérémonial du culte. Cette contrainte assure la fortune de l'oratorio, le compositeur ayant alors toute liberté, y compris en ce qui concerne l'argument, d'exprimer par la musique des passions que décourage le cadre austère de l'édifice religieux. L'on peut ainsi parler d'une véritable époque de transition, la messe polyphonique n'étant plus d'actualité, la messe concertante ne l'étant pas encore tout à fait.

L'oratorio

L'oratorio peut se définir comme amplification de la cantate. Précédé au Moyen Age par le drame liturgique ou semi-liturgique, les mystères et les miracles, il naît officiellement en 1600 avec l'Anima e corpo de Cavalieri. Au XVII° siècle, Carissimi lui donne un caractère spectaculaire qui provoque l'adhésion du public. L'oratorio parvient à son apogée en cette fin de XVII° siècle et connaît un prodigieux accomplissement avec Marc-Antoine Charpentier, Jean-Sébastien Bach et surtout Haendel.

En France, l'oratotio est éclipsé par le grand motet qui s'apparente plus à la musique de cour qu'à la musique d'église. Le maître du genre s'éteint dès les premières année du siècie. Marc-Antoine Charpentier (1636? - 1704) a été le premier en France à composer des Histoires sacrées qui s'inscrivent dans le tradition des oratorios de Carissimi. En 1702, son Judicium Salomonis est donné à la Sainte-Chapelle du Palais, dont il était maître de musique depuis 1698. Ajoutons que son influence a pu s'exercer de façon directe puisque l'enseignement des enfants de la maîtrise faisait partie de ses fonctions. Mais la véritable histoire de l'oratorio s'écrit ailleurs qu'en France.

En Italie, patrie du genre, l'autorité du pape, garantie d'une certaine tradition, permet à l'oratorio de s'épanouir librement, l'apparat de la musique de cour n'étant pas sollicité avec la même insistance.

Carissimi ayant fixé les nouvelles règles du genre, ses disciples s'y plient sans réticence. Le lyrisme ne cherche pas la virtuosité, les solistes sont quelque peu privilégiés au détriment des choeurs et le récitatif, propre à faciliter la compréhension de l'argument, gagne en importance. Ces caractères sont surtout sensibles à Rome chez les héritiers directs de Carissimi, Giuseppe Antonio Bernabei (1659 - 1732), qui fit une partie de sa carrière en Allemagne, Giovanni Bicilli, Giovanni Battista Bianchini (1684 - 1708), Giovanni Battista Gianzetti, tous ces compositeurs ayant contribué à la création d'un climat musical découvert par le jeune Haendel au cours de son premier voyage en Italie. Il ne tarde pas à démontrer une étonnante faculté d'assimilation, écrivant en 1708 La résurrection, qui reste, pour la postérité, le modèle accompli de l'oratorio romain.

Les autres foyers italiens font preuve d'une activité plus intermittente. A Bologne, l'oratorio connaît une grande diffusion, ainsi qu'à Florence et à Pise. A Venise, plus réputée pour son Ecole instrumentale, Giuseppe Torelli (1658 - 1709) et Vivaldi perpétuent le genre. Malheureusement, les sources demeurent bien vagues : des trois oratorions identifiés de Vivaldi, il nous reste Juditha triumphans (1716), le seul livret de Moyses Deus Pharaonis (1714) et rien de L'Adorazione delli tre Magi.

Les Passions d'Allessandro Scarlatti n'échappent pas à l'influence romaine, trahie par les cadres formels et la sévérité de certains passages. Mais le goût si napolitain de la virtuosité vocale s'y fait jour, renforçant considérablement le rôle des solistes, évolution parallèle à celle de l'opéra. Les qualités de Scarlatti ont évité au genre un glissement vers la facilité théâtrale. Ses successeurs ne sauront pas se soustraire au piège et, dès lors, l'oratorio italien connaît un inévitable et rapide déclin.

L'oratorio allemand

Né en Italie, l'oratorio n'était pas destiné à y connaître son apogée. Les musiciens allemands disposent, en ce domaine, d'un atout majeur , la sauvegarde de la tradition. Cette tradition repose sur un double objet sacré : la Bible et la Réforme. Cet attachement à des valeurs immuables empêche une véritable évolution de l'oratorio. La tradition affaiblie (après 1750), le genre s'effondrera.

Jean-Sébastien Bach a écrit quelques oratorios : il sont tous, soit succession de cantates (Oratorio de Noël, BWV 248, 1734, six cantates pour le temps de Noël), soit remaniement d'une cantate (Oratorio de Pâques, BWV 249, 1735, d'après une cantate de 1725), soit cantate proprement dite (Oratorio de l'Ascension, BWV 11, 1735, Cantate N° 11). Les phares de cette production demeurent bien entendu les célèbres Passions. Bach en aurait composé cinq. Celles de Saint-Jean et de Saint-Matthieu sont universellement connues tandis que celle de Saint-Luc pose quelques problèmes d'authenticité. La radieuse Passion selon Saint-Matthieu demeure l'un des plus hauts chefs-d'oeuvre de l'art musical, tant par la science de son écriture que par la richesse de la polyphonie, la sobriété admirable de la mélodie et l' incomparable pouvoir expressif.

Haendel a produit trente-deux oratorios, dont quatorze d'inspiration biblique, sans compter le prestigieux Messie (1741). Tous sont parcourus d'un souffle épique, la richesse mélodique et rythmique, la peinture saisissante des passions se mettant au service d'une puissance dramatique jusque là inconnue. Cette régularité dans l'exceptionnel est d'autant plus impressionnante que la succession chronologique est extrêmement resserrée ainsi qu'en témoigne le tableau suivant :

1732 : Esther
- 1733 : Deborah et Athalia
- 1738 : Saül et Israël en Egypte
- 1742 : Joseph et ses frères
- 1743 : Samson
- 1744 : Belsazar
- 1746 : Judas Macchabée
- 1747 : Alexander Balus et Josué
- 1748 : Susanna et Salomon
- 1751 : Jephté

Haendel redonne aux choeurs un lustre extraordinaire, sans négliger pour autant les parties des solistes et les petits ensembles ; il s'enrichit ainsi tant de la tradition germanique (nulle part ailleurs qu'en Allemagne luthérienne il eût acquis une telle science du contrepoint) que de l'esprit lyrique italien.

La cantate

Apparue au début du XVII° siècle, elle a, comme l'oratorio, bénéficié de l'action de Carissimi au XVII° siècle. Le maître absolu du genre demeure Jean-Sébastien Bach. Il en a écrit plus de trois cents dont environ deux cent cinquante nous sont parvenues. Le service religieux prévoyant la composition de cinquante-neuf cantates par an (la messe dominicale plus quelques fêtes religieuses) la quantité de cette production n'a rien d'exceptionnel, surtout en regard de certains auteurs, démesurément prolofiques par devoir. Formellement, la cantate religieuse du XVII° siècle est constituée de petites pièces qui permettent, sauf exception (cf. la Cantate de Pâques réservée au choeur) l'alternance de l'arioso et de l'air, de l'ensemble et du choeur. Un des meilleurs exemples est la cantate Gottes Zeit ist die aller beste Zeit (BWV 106, ca. 1707, dite Actus Tragicus). Faisant appel à un effectif réduit (2 flûtes à bec, 2 violes de gambe, 1 violoncelle, le continuo -orgue-, 1 soprano -garçonnet-, 1 alto -haute-contre-, 1 ténor, 1 basse et le choeur) elle est divisée en quatre parties pour un total de neuf sections :

1) Sonatina (prélude instrumental de 20 mesures, d'une singulière saveur).
2) a - Choeur
   b - Arioso du ténor
   c - Aria de la basse
3) a - Aria de l'alto
   b - Arioso de la basse avec choral du pupitre alto.
4) a -Choeur bref
   b - Fugue finale

La cantate religieuse est une forme éminemment luthérienne ; les compatriotes de Bach en ont écrit une quantité littéralement incalculable. En revanche, les autres puissances de la musique ne s'y intéressent guère, soit qu'elles en rejettent la grandeur austère soit qu'elles préfèrent s'exprimer dans des cadres plus appropriés au génie national et aux caractéristiques locales.

Le grand motet

Avec les précautions qui s'imposent, il peut être considéré comme la version française de la cantate.

François Couperin a écrit peu de motets, mais il nous intéressent en ce qu'ils illustrent la volonté du compositeur d'opérer une synthèse entre les goûts français et italien. Ses motet sont écrits sur des textes bibliques (Motet de Sainte Suzanne) et témoignent de cette élégance d'écriture que l'on trouve dans sa musique instrumentale ainsi que dans le reste de sa production religieuse, les psaumes, les Elévations et surtout les sublimes Leçons de ténèbres.

Les motets d'André Campra ont joui d'un grand prestige dans toute la première moit du siècle. Sébastien de Brossard (1654-1730) nous est surtout connu comme le grand musicographe et bibliophile de son temps, mais il fut également un authentique musicien, auteur d'Elévations et Motets. Nous avons évoqué précédemment la grande figure de Marc-Antoine Charpentier ; il faut ajouter les noms de Louis Marchand (1669-1732) dont la réputation d'instrumentiste dépassait celle du compositeur, de Nicolas Bernier (1664-1734), de Dubuisson, Mathau ...

Michel-Richard de La Lande (1657-1726) n'a pas innové formellement, et dans ses motets, il situe résolument son esthétique dans le prolongement de celle du XVII° siècle. La puissance et la noblesse de ses motets doivent tout à la grandeur de son inspiration. Les airs, les ensembles et les choeurs se succèdent sur fond orchestral uni. Par la justesse de l'expression, son art rappelle parfois celui de Bach. Comme tous les grands créateurs, La Lande a su dépasser les influences reçues, celle de Lully, celle des Italiens, celle de la polyphonie finissante. Ecrits pour la plupart dans les toutes premières années du siècle ses Quarante grands motets furent publiés par sa veuve avec l'aide du compositeur Colin de Blamont, son élève. Certains ont retrouvé de nos jours une certaine audience (Beati omnes, Quare fremuerunt gentes ...) mais La Lande demeure, mystérieusement et de façon profondément injuste, un des grands inconnus de notre musique.

Spécifiquement français, le grand motet n'a connu aucun succès à l'étranger. Les motets de Bach (Sept Motets, BWV 225/231) sont tout simplement des cantates sans solistes ; la seule vraie différence tient à la fonction, le motet luthérien servant d'ouverture au service religieux tandis que la cantate précédait traditionnellement le sermon, en liaison avec l'Evangile du jour. Il s'agit, chez l'auteur des Passions, d'une production aussi marginale que ses lieder dans le domaine profane.

L'anthem

Si la grand motet se présente volontiers comme l'équivalent de la cantate germanique, l'anthem en serait la version anglaise. La langue nationale est utilisée, soit qu'il s'agisse d'une traduction de la Bible, soit que le texte soit original. Pratiqué par Byrd, Gibbons (dans le respect d'une tradition polyphonique héritée lointainement de Dunstable), l'anthem est portée à son sommet par Purcell (c'est-à-dire avant la période ici étudiée). Haendel donne à ses anthems une puissance et une originalité qui en soulignent la solennité. La plus fameuse est la Funeral anthem, composée et exécutée à l'occasions de la mort de la reine, et dans laquelle il introduit un chant funèbre saxon dont Mozart se souviendra dans le début de son Requiem. La forme de l'anthem est exactement celle de la cantate ; l'accompagnement instrumental ne devient systématique qu'au XVIII° siècle. D'une facture proche, les odes du même auteur (Ode à Sainte-Cécile, Ode pour l'anniversaire de la reine Anne) sont le fruit de commandes ponctuelles. La production vocale religieuse du génial Saxon ne se limite d'ailleurs pas aux seules formes envisagées et mérite un approfondissement, d'autant plus aisé que la discographie est abondante (cf. le merveilleux Dixit Dominus, la Salve Regina, le Te Deum, le Laudate Pueri ...).

Parler de déclin de la musique religieuse vocale dans la première moitié du XVIII° siècle serait donc prématuré, voire absurde. Il n'en reste pas moins que les formes lyriques profanes connaissent une métaporphose fascinante dont l'opéra classique sera le plus brillant avatar. Les autres formes, exception faite de la cantate profane qui jouit d'une indiscutable vogue, seront très en retrait, au point de très modestement encombrer les ouvrages traitant de cette époque.

Musique profane

L'Opéra

Par opéra, nous entendons tout ce qui relève du théâtre, avec mise en scène, ce qui semble n'exclure que la cantate et l'oratorio profanes.

La situation de l'opéra est assez simple. L'Italie s'est lancée à la conquête de l'Europe et l'on peut dire que le succès de cette campagne est quasiment total. L'Espagne se rend sans combattre, l'Angleterre semble parfois regretter cette hégémonie mais s'en accommode si l'on fait exception du parodique Beggar's opera ; les pays germaniques restent discrets. La musique des cours allemandes est majoritairement dirigée par des Italiens et rien ne laisse encore prévoir le formidable retournement de situation de la deuxième moitié du siècle.

Seule, la France oppose une résistance farouche à l'envahissement italien ; mort en 1687 Jean-Baptiste Lully n'a pas trouvé de successeur immédiat, mais d'estimables compositeurs (Desmarets, Campra, Destouches ...) préparent la voie à l'un des plus grands noms de la tradition lyrique, Jean-Philippe Rameau.

Ainsi, la rivalité franco-italienne (dont nous avons déjà pu mesurer certains effets) constitue-t-elle la trame des paragraphes suivants. Car les deux pays possèdent tout à la fois de grands compositeurs et un certain nombre de formes rivales ; l'affrontement est inévitable. La tragédie lyrique française (qui va de Lully à Rameau) entend bien ne céder aucune de ses prérogatives à l'opera-seria italien. Quant à l'opéra-comique et à l'opera-buffa, ils s'affronteront dans la fameuse Querelle que l'on peut bien, aujourd'hui, considérer comme la plus cocasse manifestation dont nous leur soyons redevables !

Il serait cependant inexact de présenter l'opéra italien comme une forme homogène, bâtie sur des structures reconnues. En Italie même, le jeu des rivalités est fécond. Venise n'a pas vu sans déplaisir l'Ecole napolitaine triompher. Par ailleurs, dès la mort d'Alessandro Scarlatti, mainteneur d'une tradition de qualité, (1725), le prestige de Naples pâlit, sans que les autres foyers de création italiens se montrent réellement en mesure d'en tirer un parti définitif.

La situation est encore plus claire en ce qui regarde le devenir de l'opéra dans la seconde moitié du siècle. Rameau disparu, l'on s'apercevra qu'il assurait à lui seul la survie d'un opéra substantiellement français. Ce désert vaut peut-être mieux que la médiocrité, malédiction qui s'abat sur la production italienne ; le souffle nouveau ne se fera sentir qu'à l'aube du siècle suivant. En Angleterre également, le destin du genre était lié à celui d'un homme : Haendel ne sera pas remplacé. Il reste le cas exceptionnel des pays germaniques. En gestation depuis de longues années, le singspiel parvient enfin à maturité (L'enlèvement au sérail date de 1782) et pose les fondements d'un futur opéra national (qui exigera encore beaucoup d'efforts, de tentatives, d'échecs -cf. Schumann ...).

L'opéra italien

Né à Rome et Florence, l'opéra s'est ensuite déplacé vers Venise mais, dès la seconde moitié du XVII° siècle, il perd de son aspect aristocratique. Les sujets quittent le terrain de la seule mythologie, faisant appel à l'histoire, parfois à l'actualité (travestie). Tout est prétexte à la virtuosité vocale : c'est l'âge d'or des castrats capables des plus acrobatiques prouesses. Le choeur disparaît, le récitatif devient un simple parlando, exclusivement destiné à faciliter la compréhension de l'ouvrage. C'est alors que Naples provoque (principalement par l'action d'Alessandro Scarlatti ... et sans malencontreux jeu de mots !) une véritable

éruption. La beauté mélodique remplace les effets de virtuosité gratuite, l'harmonie s'enrichit incomparablement, l'orchestre devient expressif, le drame gagne en cohérence ...

Francesco Provenzale, Giovanni Legrenzi, Alessandro Stradella ne font qu'annoncer celui que l'on considère aujourd'hui comme le père du style napolitain du XVIII° siècle, Alessandro Scarlatti.

L'oeuvre de celui-ci nous est imparfaitement connue puisque, de ses cent-quinze oeuvres théâtrales, trente-six seulement nous sont parvenues, plus les fragments de seize autres. Scarlatti se dégage complètement de la cantate en 1700, année de son Eraclia, oeuvre avec laquelle il inaugure le principe de l'ouverture en trois mouvements : allegro, andante, allegro. Son dernier opéra, Griselda, date de 1721 ; jamais l'orchestre n'avait été si expressif, participant directement à l'action. A cette époque, Scarlatti n'a plus les faveurs du public napolitain, non plus que celle de ses commanditaires. On lui préfère des compositeurs plus légers, qui ont parfois été ses élèves. C'est ainsi que Marc-Antonio Bononcini (1677-1726) fut considéré comme le véritable ambassadeur du style napolitain au travers de l'Europe.

Mitridate Eupatore (1707) est considéré comme le chef-d'oeuvre de Scarlatti. Beaucoup d'autres oeuvres mériteraient mieux qu'une citation dans les manuels musicologiques : La caduta di decemviri (1698), La principessa fedele (1710), Tigrane (1715), Telemaco (1718).

Scarlatti ne s'est pas contenté de créer l'ouverture à l'italienne et de systématiser le principe du da capo (avec ornementation importante lors de la reprise). Il a aussi introduit la grandeur, la noblesse, dans un genre qui dégénérait, essentiellement du fait de la pauvreté des livrets, pratiquant aussi la comédie, il a contribué de façon décisive à séparer les deux styles.

Les autres compositeurs napolitains ne sont pas restés dans l'histoire. Nicola Jomelli (1714-1774) fut l'un des plus talentueux avec Nicola Antonio Porpora (1686-1766) et autres Leonardo Leo (1694-1744) ou Francesco Feo (1691-1761). Plus que leurs compositions, c'est l'esprit dans lequel ils ont oeuvré qui nous intéresse. Le contrepoint est définitivement aboli, un large choix est laissé aux interprètes pour l'ornementation et la gravité noble sied aussi bien au genre que la gaieté la plus débridée. Témoin L'Olimpiade de Pergolese, représentée à Rome en 1735, d'une élévation qui peut surprendre qui ne connaîtrait de cet auteur que la si fameuse Serva padrona ! Par ailleurs, le triomphe international de l'opéra italien est foudroyant ; ne s'y refusera, partiellement, que la France. Le plus grand continuateur de Scarlatti ne fut-il pas l'allemand Johann Adolf Hasse (1699-1783) ?

L'opera-seria a longtemps eu la faveur du public italien. Cependant, la gravité peut parfois ennuyer et, reprenant un usage séculaire, les compositeurs napolitains se risquèrent à insérer entre deux actes, un intermezzo dont la giaeté, le naturel, la simplicité, étaient censées distraire efficacement le spectateur pendant que l'on changeait les décors derrière le rideau baissé. Le succès de la formule dépassa toutes les espérances et l'intermezzo fut bientôt isolé et autonome.

L'opéra français

Ainsi que nous l'avons indiqué, l'histoire de l'opéra français dans la première moitié du XVIII° siècle est celle d'une longue transition. A la mort de Lully, Rameau n'a que quatre ans ; son premier chef-d'oeuvre lyrique sera écrit quarante-six ans plus tard. Que s'est-il donc passé au cours de ce demi-siècle ? Rien de spectaculaire. Mais l'image d'un désert serait parfaitement erronnée.

En 1697, l'opéra-ballet l'Europe galante de Lamotte, Campra et Destouches se présente, sinon comme une innovation complète, du moins comme l'affirmation d'une forme très française dont Lully et Colasse avaient déjà eu l'intuition. L'opéra-ballet recueille les suffrages du public et aussi ceux des compositeurs. Quelques exemples célèbres : Les Fêtes vénitiennes de Campra (1710), Les Fêtes grecques et romaines de Collin de Blamont, Les Eléments de La Lande et Destouches, Les Stratagèmes de l'amour de Destouches (1726), Les amours des dieux de Mouret (1727), l'apothéose survenant avec Les Indes galantes de Jean-Philippe Rameau

(1735). L'oeil est aussi satisfait que l'oreille, les décors se veulent somptueux, et la chorégraphie est particulièrement soignée. Le livret, en revanche, n'est jamais d'une haute complexité ; tout doit être dit par la musique, visualisé par la danse. Souvent, l'opéra-ballet est réduit à un seul acte, le but essentiel étant de divertir la Cour.

La tragédie lyrique est loin d'avoir abdiqué toute prétention. L'infortuné Marc-Antoine Charpentier ne profitera guère de la disparition inattendue de son heureux rival, Lully. Son opéra Médée (1696), d'une très belle inspiration, déconcerte le public en dépit, ou à cause de ses qualités harmoniques et expressives. Charpentier meurt en 1704. Un autre s'est déjà levé pour prendre la succession , André Campra.

D'ascendance italienne, Campra a attentivement suivi, au cours de sa longue carrière, l'évolution des goûts, la rivalité entre les deux soeurs latines. Célèbre avec ses opéras-ballets, il sait aussi s'affirmer comme auteur dramatique et religieux ! S'inspirant souvent du fond populaire de la chanson française, il donne des ouvrages où le naturel de la déclamation rehausse la délicatesse de la mélodie. Son opéra Tancrède fut très admiré de Rameau (peu suspect d'indulgence à l'endroit d'un rival !). Citons encore Hésione où se décèle l'originalité de Campra : traitement très soigné du choeur (appel au fugato), modulations nombreuses, harmonie riche. Comme Couperin, Campra se veut conciliateur ; tout en restant très attaché aux principes de l'Ecole française, il accepte les nouveautés de l'opéra italien, plus exactement napolitain.

Son élève André-Cardinal Destouches (1672- 1749) n'accepte point ces compromissions ! Sa veine mélodique lui attire la sympathie du public. Elle est franche, spontanée, et soutenue par une harmonie fréquemment audacieuse et toujours en situation. La pastorale d'Issé avait été son premier grand succès dès 1697. Multipliant les oeuvres (ballets, tragédies, opéras-ballets), il jouit d'une grande popularité jusqu'à l'avènement de Rameau. Son oeuvre la plus connue demeure Callirhoé (1712).

Jean-Joseph Mouret (1682-1738) connaît la gloire avec son opéra-ballet, Les Fêtes de Thalie (1714) et s'illustre ensuite dans l'opéra-comique. Musicien élégant, il est doué d'une invention facile et excelle dans le divertissement.

Plus connu pour sa contribution essentielle à la musique instrumentale, Marin Marais (1656-1728) écrit pour son opéra Alcyone (1706) une "tempête" de grande réputation où sa science des timbres fait merveille.

L'un des rares opéras bibliques de cette époque, Jephté (1732), de Michel Pinolet de Montéclair, a suffisamment frappé l'imagination de Rameau pour que certains historiens y voient le choc décisif propice à l'ébranlement d'une carrière tardive.

A noter encore l'étroite collaboration de François Rebel (1701-1775) et François Francoeur (1698-1787), auteurs de Pyrame et Thisbé (1726), Le Prince de Noisy (1749) ...

Tous ces auteurs n'ont certes rien apporté de décisif. Sans eux, néanmoins, la filiation de Lully à Rameau perdrait toute signification ; sans leurs oeuvres, l'italianisme eût submergé la France, ce qui eût laissé à l'auteur des Indes galantes la seule alternative de la soumission ou de la démission.

Jean-Philippe Rameau (cf. plus haut la liste de ses oeuvres dramatiques les plus significatives) est un excellent connaisseur de la musique italienne ; il a fait dans sa jeunesse (1701) le voyage italien, découvrant la musique instrumentale et l'opéra de la Péninsule à Milan. De retour en France, il poursuit un long apprentissage, s'essayant à la cantate profane, à la musique religieuse et aux pièces de clavecin. Sa longue réflexion débouche sur le Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels (1722). La profondeur de sa science immédiatement reconnue par les plus hautes autorités en la matière, il lui reste à affirmer son génie de compositeur : le temps est venu (il frôle la quarantaine) et il s'établit définitivement à Paris, fondant toutes ses espérances sur le théâtre. L'absence d'appuis, la maladresse dans les usages mondains, rendent malaisés ses débuts. Il lui faut attendre 1733 pour, le

soutien du riche fermier général La Pouplinière ayant assuré la collaboration du talentueux abbé Pellegrin pour le livret, connaître enfin la joie de voir monter son premier chef-d'oeuvre Hippolyte et Aricie. Le succès de scandale fut immédiat (et, si l'on s'autorise le mot fameux de Schoenberg -dans un autre contexte-, le scandale ne devait plus jamais cesser !). Les tenants de la musique italienne toutcomme ceux de Lully - et en usant d'arguments résolument contradictoires - ne cèlent guère leur incompréhension hostile tandis que les musiciens les plus accomplis, Campra à leur tête, font connaître bruyamment leur adhésion enthousiaste. La Querelle des Bouffons n'ébranlera que passagèrement le prestige de notre compositeur ; nous avons vu auparavant au nom de quel malentendu il s'en trouva être l'un des principaux protagonistes.

L'art de Rameau repose fondamentalement sur trois piliers :

- le goût de l'innovation
- la science musicale
- le sens dramatique

L'innovation, il la pratique jusque dans le domaine de l'instrumentation (alors considéré comme négligeable) introduisant le premier la clarinette dans l'orchestre de l'opéra français, dans la minutie avec laquelle il exige de cet orchestre une fidélité absolue à la progression de l'action.

Sa science musicale et compositionnelle, fruit d'une longue méditation, lui donne la maîtrise parfaite d'un discours harmoniquement et mélodiquement riche, parfois jusqu'à la complexité.

Quant à son sens dramatique, reconnu en son temps de ses propres ennemis, il n'est que mesurer l'ampleur de son récitatif, la superbe de ses choeurs, pour s'en convaincre.

Opera-buffa et opéra-comique : la dispute inutile

Les deux genres ayant bénéficié d'apports respectifs et s'étant développés dans des conditions très différentes , il paraît plus judicieux de parler de complémentarité que de rivalité.

L'opera-buffa italien

L'origine de cette forme n'est pas toujours déterminée avec la plus parfaite clarté. Au XVII° siècle, scènes comiques et tragiques alternent dans l'opéra italien.P. Métastase (1698 1782) Apostolo Zeno (1668-1750) vont se charger de remédier à cette bizarrerie dans la première moitié du XVIII° siècle.

L'opéra italien connaît déjà la comédie mais c'est l'intermezzo, dont nous avons évoqué la genèse, qui est appelé à incarner le génie comique du théâtre lyrique italien. Rappelons brièvement qu'il s'agit d'un intermède glissé entre les actes d'un opera seria. Celui-ci comptant trois actes, deux intermezzi sont nécessaires chaque soirée. Sans aucun rapport au début,ils ne tardent par à former les deux volets d'une même oeuvre que l'on finit par réunir, assurant ainsi sa parfaite autonomie. La musique n'en est pas destinée à la postérité bien que de très importants compositeurs, à commencer par Alessandro Scarlatti, n'en aient pas dédaigné l'exercice. Les personnages sont ceux de la commedia dell'arte. Le modèle du genre demeure la Serva padrona de Pergolèse, jouissant, aujourd'hui encore, d'une renommée universelle. Probablement la valeur intrinsèque de cette oeuvrette a-t-elle puissamment et paradoxalement contribué, lors de la fameuse Querelle, à fausser le débat. Opposer l'opera-buffa à la tragédie lyrique était déjà une aberration (cf. Diderot rappelant que les farces de Molière ne sont pas nécessairement mauvaises parce que les tragédies de Corneille et Racine sont bonnes !) ; mais il était tout aussi peu sérieux de le faire au nom d'un exemple précisément exceptionnel, en aucune façon représentatif de l'ordinaire moyenne des intermezzi napolitains.

L'opéra-comique français

Les sources italiennes de ce genre (officiellement né en 1713) sont évidentes. Ici encore les personnages sont ceux de la commedia dell'arte et l'argument est bien souvent inspiré (!)* déjà utilisé pour des représentations parisiennes d'autant plus régulières que le Théâtre Italien est solidement implanté dans la capitale. Le monde évoqué n'est plus celui de la mythologie ou de la rêverie mais le monde quotidien, celui des humbles qui trouvent là une occasion unique d'exprimer la critique railleuse d'institutions sacrées. Les scènes chantées alternent avec le dialogue parlé (d'où la terminologie d'opéra-comique) et la musique n'est guère composée que d'airs populaires sur lesquels se greffent des paroles à caractère burlesque ou satirique. Cette technique, rapidement baptisée du terme de vaudeville, est probablement à l'origine du triomphe public que recueille le genre. D'autant plus que le choix de certaines mélodies impliquait une complicité entre les acteurs et les assistants, certaines d'entre elles étant aussitôt comprises comme des flèches d'autant plus subversives que les allusions étaient transparentes. Le vaudeville perdit peu à peu de son importance, remplacé par le principe de l'ariette, c'est-à-dire de l'air inventé.

Grâce à des livrets d'une verve irrésistible, Charles-Simon Favart (1710-1792) acquiert, dès la trentaine, une enviable notoriété en un domaine déjà exploré par Lesage (1668-1747, auteur du Gil Blas) et Alexis Piron (1689-1773).

Musicalement, et dans un premier temps, les maîtres du genre sont Jean-Joseh Mouret, Jean-Claude Gillier dit le Jeune (1677-1737), voire Rameau, en ses difficiles débuts, avec L'Endriague. A partie des Troqueurs de Dauvergne (1753), l'opéra-comique trouve sa forme définitive, affranchie mais en enrichie de l'exemple italien.

Les autres pays

Il semble , hélas ! qu'il y ait assez peu à dire, tant la domination italienne se fait écrasante partout ailleurs qu'en France.

En Espagne, l'opéra italien opère une foudroyante percée dès la Guerre de Succession (1700-1714). Le célèbre chanteur italien, Farinelli (1705-1782) règne en despote sur les théâtres madrilènes et les principaux compositeurs sont soit italiens (Corselli, Conforto ...) soit espagnols ... italianisants ! (Antonio Literes, mort en 1747, Manuel Ferreira, mort en 1797 ...). L'espagnol est parfois utilisé, en traduction, pour la représentation d'un ouvrage italien et il faut noter la persistance de la zarzuela (pièce d'inspiration populaire, basé sur l' alternance parlé-chanté comme l'opéra-comique français, comme le singspiel allemand) et de la tonadilla (chanson effectuée à la fin d'un intermède, par extension l'intermède lui-même), d'essence bien espagnole ... et de nature à satisfaire un nationalisme parfois ombrageux et attentif.

L'Angleterre n'a pas su, pas pu remplacer le grand Purcell, mort si prématurément en 1695.

Pendant une quinzaine d'années, le destin de l'opéra anglais semble particulièrement indécis ; l'Histoire a retenu le nom du seul Clayton, dont nous avons souligné la faible envergure. Citons pour mémoire son deuxième opéra, Rosamond (1707), sur un livret anglais de Joseph Addison ; cette ultime et pathétique tentative pour enrayer la vogue italienne n'eut pour effet immédiat que d'accélérer l'effondrement définitif de l'opéra national anglais. Désormais, la voie est libre, tant pour les Italiens que pour Haendel, qui s'impose d'emblée avec son Rinaldo (1711). La seule contribution originale de l'Angleterre à l'opéra du XVIII° siècle restant, nous l'avons vu, l'étrange Beggars's opera, qui campe résolument sur le terrain de la satire politico-musicale.

Haendel n'a nullement cherché, bien au contraire, à refuser l'influence italienne. Ce qu'il en retient principalement, ce sont les techniques d'écriture, le découpage de l'action en épisodes susceptibles d'offrir suffisamment de morceaux de bravoure pour que les interprètes y fassent briller leur qualités vocales, l'expression dramatique. Il y ajoute sa puissance d'invention, un souffle mélodique hors de pair et un sens inné du grandiose. Il s'efforce

*d'un sujet

toujours de varier ses procédés d'écriture, tant pour les airs que pour le récitatif, faisant appel à toutes les formes connues (chanson strophique, gavotte, gigue, ariette, sarabande, sicilienne, menuet etc.).

Pourtant, il ne réussit jamais à s'imposer complètement comme auteur d'opéras, le public et les connaisseurs lui accordant sans hésitation le génie de l'oratorio et point celui du théâtre. Dans une certaine mesure, la postérité a ratifié ce jugement. Avec sa fécondité coutumière, Haendel nous a laissé une quarantaine d'ouvrages (Orlando, Giulio Cesare, Radamisto, Teseo, Alcina, Ezio, Rodelinda, Tamerlano, Admeto, Serse, Xerxès ...). Le trait le plus marquant de ces ouvrages reste la caractérisation des personnages, la vérité humaine que leur confère Haendel.

La Pologne et la Russie s'ouvrent très largement, dès le début du XVIII° siècle à l'opéra napolitain. Les compositeurs italiens sont sollicités aux cours de Varsovie et Saint-Petersbourg et le phénomène ne fera que s'accentuer dans la seconde moitié du siècle ; en Russie surtout, le patrimoine populaire est profondément méprisé.

Reste le cas de l'Allemagne, plus exactement des pays germaniques. Nous ne revenons pas sur l'importance de l'influence italienne : aucun théâtre allemand n'est viable s'il ne fait pas appel à une troupe italienne permanante ; l'aristocratie des petites cours n'accorde ses faveurs qu'aux artistes transalpins. Telemann lui-même échouera dans ses tentatives d'imposer un art moins inféodé aux canons italiens.

Pourtant, les pays germaniques, la suite nous l'apprendra, préparent l'éclosion de formes nouvelles qu'illustreront quelques-uns des plus grands noms de l'Histoire de la musique. En cette première moitié de siècle, l'on ne peut guère citer que Johann Ernst Eberlin (1702-1762) qui, dans sa ville de Salzburg, eut l'occasion de connaître Mozart enfant, et Christoph Willibald Gluck (1714-1787), qui connaît, bien avant sa célèbre réforme, une extraordinaire réputation de musicien international. Jusque vers 1770, il pratique exclusivement l'opéra italien.

La cantate et l'oratorio profanes

La cantate profane est venue d'Italie, mais c'est en France qu'elle s'épanouit le plus librement, avec Marc-Antoine Charpentier, Clérambault, Rameau, Bernier, Morin, Campra, Mouret ou Montéclair ... Le genre se veut bucolique, idyllique, voire mythologique. En fait, il s'agit d'une réduction d'opéra : un ou deux protagonistes, des dimensions faibles, aucune complexité dans la psychologie non plus que dans l'action (souvent statique). Le principe formel en est limpide : alternance de récitatifs et d'airs. Les cantates de Rameau (Aquilon et Orithie, L'Impatience, La Musette, Les amants trahis, Orphée, Thétis) lui ont permis d'exercer son pouvoir dramatique avant d'en venir vraiment à l'opéra. Le Berger fidèle lui valut un succès d'estime ; cantate à voix seule sur accompagnement orchestral, elle fut même publiée du vivant de l'auteur.

Jean-Sébastien Bach a écrit quelques cantates profanes (BWV 201 à 224) à la demande des élèves de l'Université de Leipzig, mais son exemple demeure exceptionnel dans la production germanique. En Italie, à l'inverse, le genre connut une certaine fortune pendant la première moitié du siècle.

L'oratorio profane ne fut guère illustré que par Haendel (le chef-d'oeuvre du genre sera donné plus tard par Joseph Haydn, avec Les Saisons) et il se différencie si peu de l'oratorio proprement dit (c'est-à-dire, au XVIII° siècle, à caractère religieux) qu'il n'est nul besoin d'en étudier les formes ou les techniques. L'effet théâtral y est de mise ; il peut être considéré comme un opéra privé de mise en scène.

B - Musique instrumentale

Si la musique vocale de la première moitié du XVIII° siècle est si riche, c'est qu'elle s'inscrit dans une tradition séculaire. Nous sommes en présence d'une évolution somme toute parfaitement naturelle et prévisible.

Tel n'est pas le cas de la musique instrumentale. Le XVII° siècle avait mis au point un nombre important de formes, généralement peu développées. Nous les passerons rapidement en revue dans un premier temps. Puis, selon un ordre qui obéit à la logique chronologique, nous nous pencherons sur la suite, toujours très vivante en ce début de siècle, pour enchaîner avec deux formes appelées à une prodigieuse carrière : la sonate et le concerto. Il nous restera à tenter d'éclairer, en cette période, l'un des rares phénomènes capables de bouleverser l'histoire de l'art musical : les naissances de la symphonie.

Formes brèves

L'ouverture, traditionnellement conçue pour l'orchestre, a pour fonction de créer une ambiance. Très brève et vive dans la tradition italienne, elle est infiniment plus riche et complexe dans sa version française imposée par Lully, et qui deviendra pièce liminaire de la suite française et allemande.

L'ouverture italienne est composée de deux mouvements rapides entourant un mouvement lent, sans interruption. Les meilleurs exemples peuvent en être trouvés chez Alessandro Scarlatti ou Hasse, voire chez Haendel. Plus simple que l'ouverture française, elle va déterminer le cadre de la sonate, du concerto, de la symphonie également, surtout quand cette dernière ne compte que trois mouvements.

Trois mouvements aussi pour l'ouverture à la française ; mais ici, l'ordre est inversé et ce sont les mouvements lents qui encadrent la partie rapide. Les valeurs pointées dominent au point d'être souvent l'élément prépondérant d'identification à la simple audition. Dans le dernier mouvement, un effet de da capo est souvent prévu. Quant à la partie centrale, il est fréquent de la voir obéir au principe de l'écriture fuguée. Rameau supprimera le second mouvement lent, établissant par ailleurs des relations harmoniques précises entre les deux volets restants (dominante-tonique).

Le prélude est la forme instrumentale par excellence ; les luthistes du XVI° siècle ont été les premiers à improviser l'intonazione, destinée tant à affirmer le ton qu'à vérifier le bon accord de l'instrument. La forme en est assez libre ; elle dépend aussi de la fonction : Jean-Sébastien Bach le bâtit souvent sur une formule répétée, lorqu'il précède une fugue exécutée sur le clavier. Le prélude d'orgue est fréquemment développé, bâti sur un thème, voire deux, tout à fait exceptionnellement trois. Bach a été précédé dans cette voie par les maîtres organistes de l'Allemagne du Nord (Reinken, Buxtehude ...). Il est parfois bien malaisé d'établir la différence entre ouverture et prélude, plus particulièrement lorsque nous nous trouvons en présence du morceau initial d'une suite.

La fugue a d'abord été un procédé d'écriture fondé sur l'imitation ; le principe essentiel en est l'exploitation d'un sujet selon les ressources du contrepoint. En tant que forme autonome, elle est très prisée des Allemands. Ne pas confondre la fugue avec le fugato (très fréquent dans la musique religieuse) que l'on peut définir comme fragment faisant appel passagèrement à la superposition des voix en imitations.

La toccata (toccare = toucher), destinée originellement à la fanfare, est une pièce plus spécialement destinée au clavier. Sans structure précise, elle est généralement brillante. Au début du XVIII° siècle, elle a la faveur des organistes (Bach) ce qui, au même titre que sa liberté structurelle l'apparente à la fantaisie, cette forme faisant toutefois plus souvent appel au style imitatif.

Le Choral, dont la substance musicale doit être cherchée dans la chanson populaire allemande (avec influence possible du grégorien), est fort peu pratiqué à l'extérieur des pays germaniques. Relativement récent, il a bénéficié au premier chef de la Réforme, dont il devient même le symbole musical, pratiqué et popularisé par Luther en personne. Il atteint son apogée au XVIII° siècle avec Jean-Sébastien Bach, là encore extrêmement prolifique. Sous forme vocale (à quatre voix avec mélodie au superius, en trio, paraphrasé -c'est-à-dire avec commentaire instrumental orné sur la ligne mélodique - ...) ou instrumentale (essentiellement à l'orgue, avec appel aux techniques de la fugue, du canon, de la variation, de la broderie ...), le choral de Bach est l'aboutissement d'une longue tradition (Sweelinck, Praetorius, Pachelbel, Buxtehude ...) sur le point de disparaître en dépit du quelques tentatives sporadiques dans les siècles suivants.

La chaconne ne se différencie pas de la passacaille dans sa version instrumentale. Les deux formes sont de lointaine origine espagnole, se présentent comme une suite de variations sur une courte basse donnée (ce thème reste à la basse dans la chaconne, il peut être confié aux autres voix dans la passacaille, mais cette règle est souvent mise à mal par les compositeurs). Le chef-d'oeuvre du genre demeure la célèbre Passacaille en ut mineur de Bach, qui précède une fugue dans le même ton.

La variation, considérée par certains musicologues comme le principe premier de la composition musicale, est tout à la fois une technique d'écriture (dont nous avons souligné les effets dans le choral, la chaconne, voire la fantaisie) et une forme en soi, peut-être la plus constamment riche de l'histoire musicale. C'est encore une fois vers le grand Bach qu'il faut se tourner pour en trouver la version la plus achevée, d'une transcendante virtuosité d'écriture : les Variations Goldberg (d'après le nom ainsi immortalisé d'un élève de Bach) BWV 988 datent de 1742 ; elles se présentent sous forme d'une petite sarabande de 1725, suivie de trente variations au sein desquelles il fait intervenir les formes les plus variées : canon, ouverture, fugato, toccata, invention ...

Toutes ces formes sont appelées soit à se survivre, plus ou moins mal, soit, plus logiquement, à s'insérer dans les divers mouvements des grandes formes naissantes, la sonate, le concerto, la symphonie ...

La suite

C'est en France que la suite a certainement pris naissance losque fut prise l'habitude d'enchaîner au luth une série de danses. Les clavecinistes français développèrent une forme leur permettant , par son principe (alternance danse-lente/danse rapide) une éloquente démonstration de leurs capacités d'interprètes. Au XVIII° siècle, la suite française parvient à son sommet ; son équivalent peut être trouvé en Italie avec la sonata (attention à la confusion des termes) et surtout en Allemagne où elle prend le nom de partita. La structure demeure fondamentalement simple : un prélude ou ouverture, suivies de danses alternativement lentes et rapides (parmi lesquelles l'allemande, la courante, la pavane, la sarabande, la bourrée, la gavotte, la musette, le menuet, le passepied, le branle, le rigaudon, la gaillarde, la sicilienne, la polonaise, la forlane etc.), le tout souvent conclu par un rondo qui gagne une importance grandissante.

Couperin et Rameau en France, Bach en Allemagne ont illustré cette forme de façon géniale au point que l'étude de leurs seules oeuvres est amplement suffisante pour comprendre les mécanismes structurels et les techniques d'écriture propres à assurer l'unité et la variété d'une forme appelée à péricliter sinon à disparaître après eux.

Chez François Couperin (1668-1733), la suite est toujours pleine d'imprévu. L'intitulé d'abord : ordre et non suite. Ensuite, il renonce volontiers au prélude initial et par ailleurs, le nombre des pièces entendues est très variable. Dans son premier Livre, il n'imposait même aucun ordre d'exécution. On note toutefois une évolution vers la rigueur dès son second livre. Enfin, la bizarrerie des titres (le Bavolet-flottant, la Rafraîchissante, Langueurs tendres, la Corybante ...) témoigne d'un évident désir d'évocation, d'une référence au registre purement poétique. Couperin a écrit 27 suites au sein desquelles il semble difficile de dicerner une franche volonté structurelle ; il s'impose cependant de ne jamais commencer par une pièce trop lentre ou trop rapide et de ne jamais finir sur une pièce lente.
L'évolution du rondo final que nous évoquions plus haut est surtout son fait. Ne reculant pas devant la dissonance, il se montre audacieux et habile harmoniste tout en conservant une inspiration d'une parfaite fraîcheur (cf. les deux Apothéoses, celle de Lully et celle de Corelli).
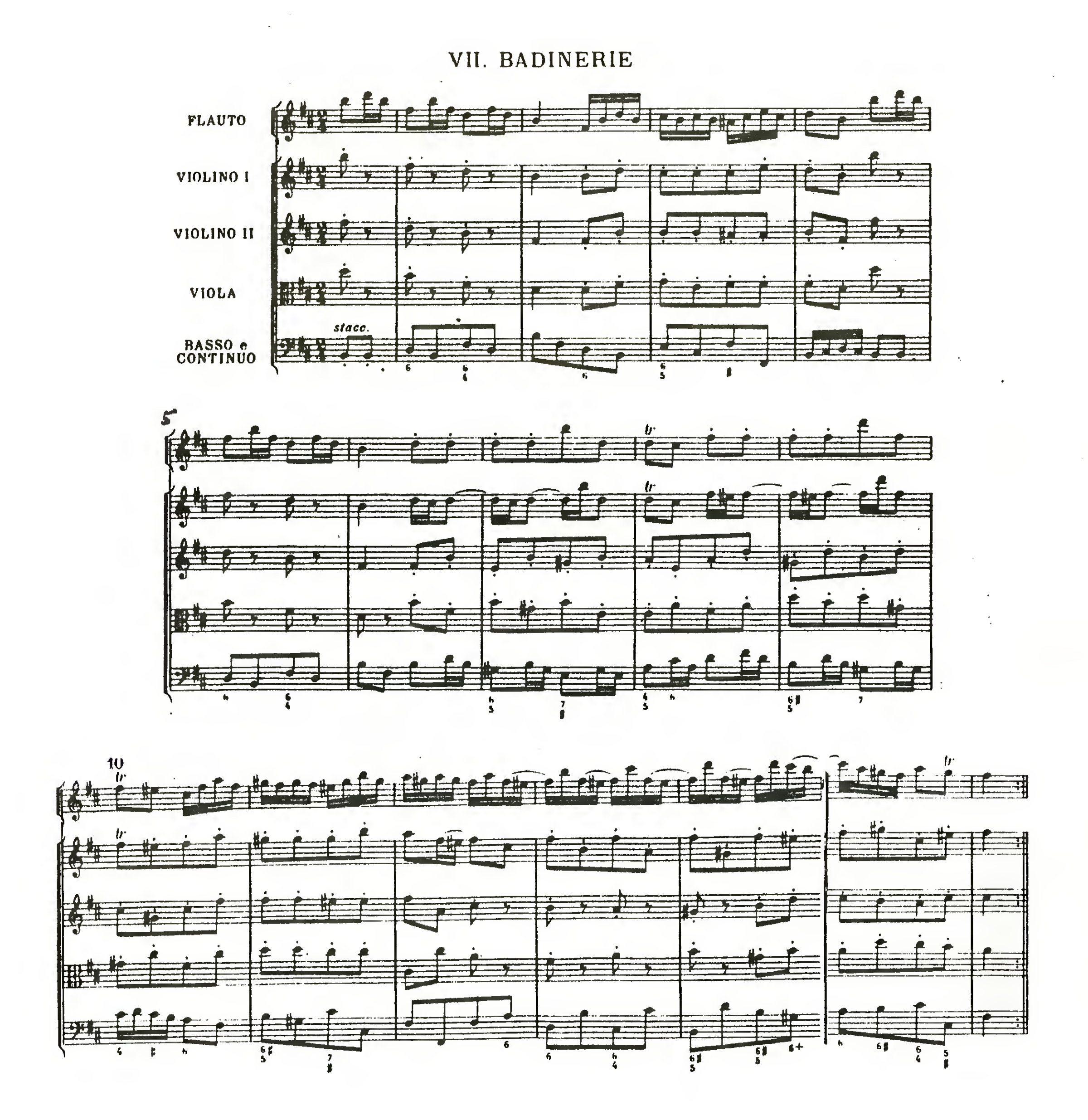
Jean-Philippe Rameau a écrit quelques suites instrumentales dont certaines semblent n'obéir qu'à l'ordre de la fantaisie. Son premier livre (1706) respecte pourtant un ordre parfaitement classique (Prélude, allemandes, courantes, gigue, sarabandes, vénitienne, gavotte, menuet). D'autres pièces suivront (1724, 1731). Avec les Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (ca. 1728), il semble bien que Rameau ait été touché par la mode des titres étranges : Les trois mains, La Fanfarinette, les Tricotets, l'Egyptienne ...). Il adopte, pour la structure interne de ses pièces le principe binaire : la première partie progresse du ton initial vers celui de la dominante ou du relatif, la seconde revient par diverses modulations dans le ton principal. Par ailleurs, il fait usage du "double", c'est-à-dire de la répétition variée d'une pièce.

Nous avons surtout parlé jusqu'ici de la suite pour clavecin, héritage de l'Ecole française de clavecin au XVII° siècle. En Allemagne, la suite instrumentale se conçoit souvent pour petit orchestre. Telemann et Haendel, le plus francophile et le plus cosmopolite des musiciens allemands ont écrit des suites orchestrales. Les quatre Suites pour orchestre de Jean-Sébastien Bach les surpassent en beauté et en célébrité ; aussi bien que les concertos du même auteur, elles démontrent sa science des timbres (bien qu'il ny attachât, rappelons-le, qu'une importance très relative) ; adoptant, dans l'ordre les tonalités de Do M., Si m., Ré M. et Ré M., elles font appel à un effectif peu important mais dont le compositeur tire de merveilleuses couleurs :
- Première suite : cordes, deux hautbois, basson.
- Deuxième suite : cordes et flûte.
- Troisième suite : cordes, deux hautbois, trois trompettes, basson, timbales.
- Quatrième suite : cordes, trois hautbois, trois trompettes, basson, timbales.

Par la saveur instrumentale, nous sommes tout près des Concertos Brandebourgeois unanimement considérés comme le chef-d'oeuvre orchestral de Bach.
Le grand Cantor a également écrit de n-ombreuses suites pour instruments seuls (violon, violoncelle, clavecin...) :
- Six Suites pour violoncelle seul, BWV 1007/1012 (1720)
- Trois partitas pour violon solo BWX 1004/1006 (1720)
- Trois partitas pour orgue BWV 767/769
- Suite en la mineur pour flûte solo BWV 1013
- Six partitas pour clavecin BWV 825/830 (1726-31)
- Six suites anglaises BWV 806/811 (1724-25)
- Six suites françaises BWV 812/817 (1722)

A tout cela, l'on peut ajouter un certain nombre de recueils qui ne sont pas des suites à proprement parler, mais qui forment un tout parfaitement cohérent où les relations structurelles sont évidentes.

Certains extraits des suites se détachent de l'ensemble et ont gagné un statut d'autonomie. La Suite en si mineur fait appel à un effectif instrumental très réduit : violoncelle (ou viole de gambe) qui assure la basse réalisée par le clavecin, alto, second et premier violons, flûte. La Badinerie qui la conclut en est le volet le plus inspiré, le plus spirituel. Au-dessus d'une basse en valeurs égales, et des ponctuations pointées des cordes, la flûte déroule une volubile mélodie, affirmant ainsi la fusion de l'esprit de la suite et du style concertant. Cette perfection dans un difficile équilibre, le génie du grand Cantor est alors seul à pouvoir l'assurer (Exemple 1).



Exemple 1

La Sonate

D'emblée, il convient de dissiper tout malentendu : la sonate est simultanément un genre et une forme.

En tant que genre, il s'agit d'une composition instrumentale en plusieurs mouvements ; c'est le plus souvent en ce sens que nous en parlerons ici.

En tant que forme, elle structure (à partir d'un ou de deux thèmes) le mouvement d'une composition quelquonque.

La forme-sonate peut donc structurer les mouvements d'une sonate - elle le fera souvent -, mais il pourra également se trouver qu'un mouvement de concerto soit régi par cette même forme dans le temps qu'une sonate ne fera appel à ce cadre pour aucun de ses mouvements.

L'origine s'en doit trouver dans la canzone da sonar italienne (qui se définirait aisément comme une transcription pour instrument d'une pièce vocale, transcription qui tenterait de conserver les caractères spécifiques de l'original). Devenue sonata au XVII° siècle, elle a fréquemment pour fonction de préluder à l'exécution d'une oeuvre vocale d'envergure Un des problèmes les plus complexes consiste à mesurer ce que la sonate doit à la suite de danses. Le caractère saltatoire ne peut être invoqué, de nombreuses suites instrumentales n'ayant aucune vocation à supporter une chorégraphie. Structurellement, Vincent d'Indy (Cours de composition) observe que la sonate ne compte que trois ou quatre mouvements (cinq au maximum), nettement moins donc que la suite. A l'actif de la sonate, il note également la substitution du style galant au style polyphonique fugué, la mise en place de la coupe ternaire.

Au début du XVIII° siècle, la suite et la sonata da camera sont parfaitement synonymes au moins en Italie. Quant à la sonata da chiesa, c'est en raison de sa destination religieuse qu'elle a renoncé à toute référence à la danse. Les passages fugués y sont nombreux, mis au service d'une esthétique austère, soulignée par des intermèdes harmoniques manquant souvent de légèreté.

La sonate en trio s'impose à la fin du XVII° siècle, née en Italie, importée en France notamment par François Couperin. Cette sonate en trio fait ordinairement appel à quatre instruments (2 violons et une viole de gambe doublée par le clavecin qui assure la réalisation harmonique). Les Quatre sonates en trio BWV 1036/1039 de Jean-Sébastien Bach (vers 1720), les Sept sonates en trio op. 5 de Haendel (dont la première oeuvre instrumentale de valeur est formée par l'ensemble des Six sonates en trio pour deux hautbois, basson et clavecin, écrites à l'âge de douze ans !), les sonates en trio de Couperin (les premières datent de 1690-1695), méritent toutes d'être attentivement écoutées.

Mais la forme majeure demeure la sonate pour instrument seul, destinée au clavier, plus rarement aux cordes frottées.

Ici, les titres de danses sont définitivement remplacés par des indications de mouvement : allegro, adagio, presto ...

Dans le cas de la sonate monothématique, la première partie (avec reprise) aboutit à un ton voisin (dominante ou relatif); suit une partie médiane, développée d'après certains éléments du thème et évoluant dans le ton voisin. Le mouvement se conclut par le retour de la première partie dans le ton principal. Ainsi la structure ternaire remplace-t-elle définitivement la construction binaire, propre à la suite. Il est à noter que ceci ne concerne souvent que le premier mouvement. Le second mouvement, adagio, est ordinairement bâti sur la simple structure A B A que nous nommons aujourd'hui lied. Enfin le dernier mouvement, selon l'usage imposé par la suite, se présente généralement sous forme d'une rondo à refrains.

La France, l'Italie et l'Allemagne développent cette forme de façon originale, bien que le moule italien soit toujours perceptible, y compris chez Jean-Sébastien Bach ou François Couperin.

En France donc, l'introduction de la sonate italienne est, nous l'avons vu, le fait de

Couperin. Mais c'est à Jean-Marie Leclair (1697-1764) que la France doit de posséder un précieux patrimoine de sonates instrumentales qui associent la virtuosité de l'écriture à l'épanouissement de l'idiome instrumental. Ayant travaillé à Turin avec Somis, il fait paraître en 1723 son Premier livre de sonates à violon seul avec la basse continue qui lui apporte une immédiate renommée, surtout auprès des connaisseurs ; dès lors, il ne cessera d'illustrer le genre, écrivant un total de quarante-neuf sonates à violon et basse, douze sonates à deux violons sans basse ... A l'exception de la première sonate en trio de Couperin, parue en 1692, l'année 1695 avait marqué la véritable introduction de cette forme en France avec la parution simultanée des trois recueils de sonates françaises de Sébastien de Brossard, Elizabeth Jacquet de la Guerre et Jean-Ferry Rebel. Duval, Aubert, Dornel, Denis, suivront bientôt cet exemple, tandis que Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) peut être considéré comme le créateur français de la sonate pour le clavier avec ses Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon, parues en 1734-35.

L'Italie, patrie de la sonate instrumentale, ne cessera de jouer un rôle éminent dans l'affirmation de cette forme au XVIII° siècle. Elle l'a d'ailleurs ouvert avec le célébrissime Opus V, de Corelli, en 1700, ensemble de sonates pour violon et basse continue dont nous avons déjà suffisamment évoqué plus haut la prestigieuse descendance. La plupart des grands compositeurs italiens de ce temps ont écrit, le plus souvent sous son influence, bon nombre de sonates : Albinoni (dix recueils), Marcello (plusieurs recueils), Zani, Tartini, Vivaldi bien sûr, Geminiani, Vitali, Jacchini, Caldara ...

Pour ce qui concerne le clavier, il faut mentionner Domenico Alberti (1710-1740) à qui l'on attribue hâtivement la formule d'accompagnenemt en accords uniformément arpégés qui porte son nom parce qu'il ne cesse de l'utiliser dans ses propres sonates, les deux Scarlatti et plus précisément Domenico. Les sonates de ce dernier (intitulées Essercizi) sont de facture très simple, en un mouvement avec deux reprises. Mais le traitement du thème est parfois si complexe que l'on peut discerner dans certaines pages une prémonition du di-thématisme.

L'Allemagne semble ne pas chercher à se libérer du joug italien. Il existe dès le XVII° siècle des sonates pour clavier de Krieger, Buxtehude, Kuhnau ... proches de la suite ou de la fantaisie, mais l'influence considérable de Corelli balaiera momentanément toute velléité d'imposer un style national. Telemann, Graupner, Haendel et même le grand Bach se plieront à la loi nouvelle. Peut-être faut-il voir là la première raison d'une moindre réussite dans ce domaine du génial Cantor. Notons pour mémoire :

- Six sonates pour violon et clavier BWV 1014-1019 (1720)
- Six sonates pour flûte et clavecin BWV 1030-1035
- Sonate pour flûte et basse en sol mineur BWV 1020
- Sonate en sol pour deux flûtes et violoncelle BWV 1039 (ca. 1723)
- Quatre sonates pour violon et basse continue BWV 1021/1024
- Quatre sonates en trio BWV 1036/1039 (ca. 1720)
- Trois sonates pour viole de gambe (ou violoncelle) et clavier BWV 1027/1029
- Trois sonates pour violon solo BWV 1001/1003
- Six sonates en trio BWV 525/530 (1728)

Contrairement à une idée trop répandue, la sonate n'a pas remplacé la suite. Il est plus juste d'observer que le di-thématisme s'impose peu à peu aux dépens du monothématisme tandis que l'esprit de la suite se réfugiera dans les cadres structurels qu'elle lèguera aux formes de musique de divertissement ou de musique de chambre.

Le Concerto

– Il importe de bien comprendre l'étymologie du terme :"concertare", en latin, se traduit

par lutter, combattre, rivaliser et concertatio par combat, discussion. L'idée fondamentale n'est pas celle de la bataille, avec le désordre qu'elle supposerait mais l'affrontement qui fait appel au raisonnement et n'exige ni victoire ni défaite, mais bien plutôt un mutuel progrès. Dans le concerto du XVIII° siècle (se reporter aux Ecoles instrumentales italiennes pour en clarifier la genèse au siècle précédent), les deux termes de l'affrontement sont nettement définis. D'un côté, l'orchestre, de l'autre soit un petit groupe instrumental, soit un instrument soliste. D'ores et déjà s'établit ainsi la distinction entre les deux avatars du concerto : - concerto grosso

- concerto de soliste

A nouveau (mais cela ne doit plus constituer une surprise !) les trois grandes nations musicales, la France, l'Italie et l'Allemagne offrent un apport original à une forme qui reste essentiellement monothématique et qui devra attendre l'ère classique pour connaître une évolution foudroyante.

Le concerto grosso

La France semble d'abord très réticente à l'endroit du concerto. La tradition lullyenne pèse encore sur l'émancipation de la musique instrumentale et le concerto grosso connaîtra une fortune très mitigée, en dépit de l'ouverture au style concertant des plus grands, c'est-à-dire Couperin et Rameau.

Un des rares exemples convaincants : le concerto à quatre violons, violocelle et basse de Jacques Aubert (ca. 1735).

La célébrité de Corelli n'est pas due à son seul opus V ; il n'est pas l'inventeur du concerto grosso : il a plutôt fait oeuvre de mise au point, de stabilisation. Extrêmement consciencieux, il travaillera toute sa vie sur les douze Cōcerti grossi op. 6 qui ne seront publiés qu'après sa mort. Le concerto étant alors en usage à l'église, les huit premiers exemplaires se présentent comme concertos d'église, les quatre suivants étant réservés à la chambre. L'instrumentation en est très fine, l'expression d'une grande intensité. Le nombre des mouvements va de quatre à six et il ne semble pas exister de règle précise quant à la répartition des passages lents et vifs. Les procédés d'écriture relèvent aussi bien de l'horizontalisme que du verticalisme, la mélodie est d'une sobre richesse et l'ensemble ne manqua pas de frapper les contemporains du maître de Fusignano à commencer par ses compatriotes : Albinoni, Geminiani, Tartini, Bonporti, Locatelli ...

Son égal dans le génie, Antonio Vivaldi a l'imagination fertile en ce qui concerne la teneur du concertino (groupe des solistes par opposition au ripieno ou groupe orchestral). Violons, violoncelle, viole d'amour, mandoline, théorbe, flûte à bec, luth, cor, etc. sont sollicités pour des mélanges qui se révèlent souvent du plus heureux effet.

Inutile de revenir sur la diffusion du concerto italien (napolitain, puis romain ou vénitien) à travers l'Europe. Les mécanismes de cette expansion sont exactement les mêmes que pour l'opéra ou la sonate ; qu'il soit clair cependant qu'elle repose sur deux facteurs:
- l'adhésion inconditionnelle des compositeurs étrangers au style italien
- la présence de nombreux compositeurs italiens dans toutes les cours d'Europe (de Madrid à Saint-Pétersbourg, de Londres à Vienne ...)

Qui veut étudier le concerto grosso dans les pays germaniques, hors la production italianisante, peut (en est réduit à ?) se consacrer aux seuls et extraordinaires Concertos Brandebourgeois de Jean-Sébastien Bach, BWV 1046/1051 (1721). Tout ayant été dit ou écrit au sujet de ces chefs-d'oeuvre, nous nous bornerons à rappeler qu'ils datent des derniers mois de Cöthen et qu'au-delà d'une profonde unité, ils présentent une apparence fort disparate. Les plus remarquables sont le premier avec sa structure en quatre mouvements, le dernier faisant alterner régulièrement un menuet avec un premier trio (deux hautbois et basson), une polonaise (cordes seules) et un second trio (hautbois et deux cors), le troisième pour

cordes seules où les trois pupitres (violons, altos, violoncelles) , au-dessus du continuo, tissent la trame concertante du tissu musical, et le cinquième qui préfigure, par l'importance accordée au clavecin, le concerto de soliste. Nous ne saurions trop conseiller à l'aspirant musicologue l'acquisition immédiate des six partitions (groupées en deux volumes de poche fort accessibles et économiques), à tout le moins leur lecture en bibliothèque. En matière de conclusion, rappelons l'effectif réuni par Bach :

- Premier concerto : deux cors, trois hautbois, basson, violon piccolo et quatuor, plus continuo.
- Second concerto : Trompette, flûte (à bec), hautbois, violon soliste, quatuor plus continuo
- Troisième concerto : trois violons, trois altos, trois violoncelles, plus continuo (clavecin et contrebasse).
- Quatrième concerto : Violon soliste, deux flûtes, quatuor plus continuo.
- Cinquième concerto : Flûte traversière, violon soliste, quatuor, clavecin (en soliste ou assurant le continuo).
- Sixième concerto : deux violes (da braccio), deux violes de gambe, violoncelle et continuo.
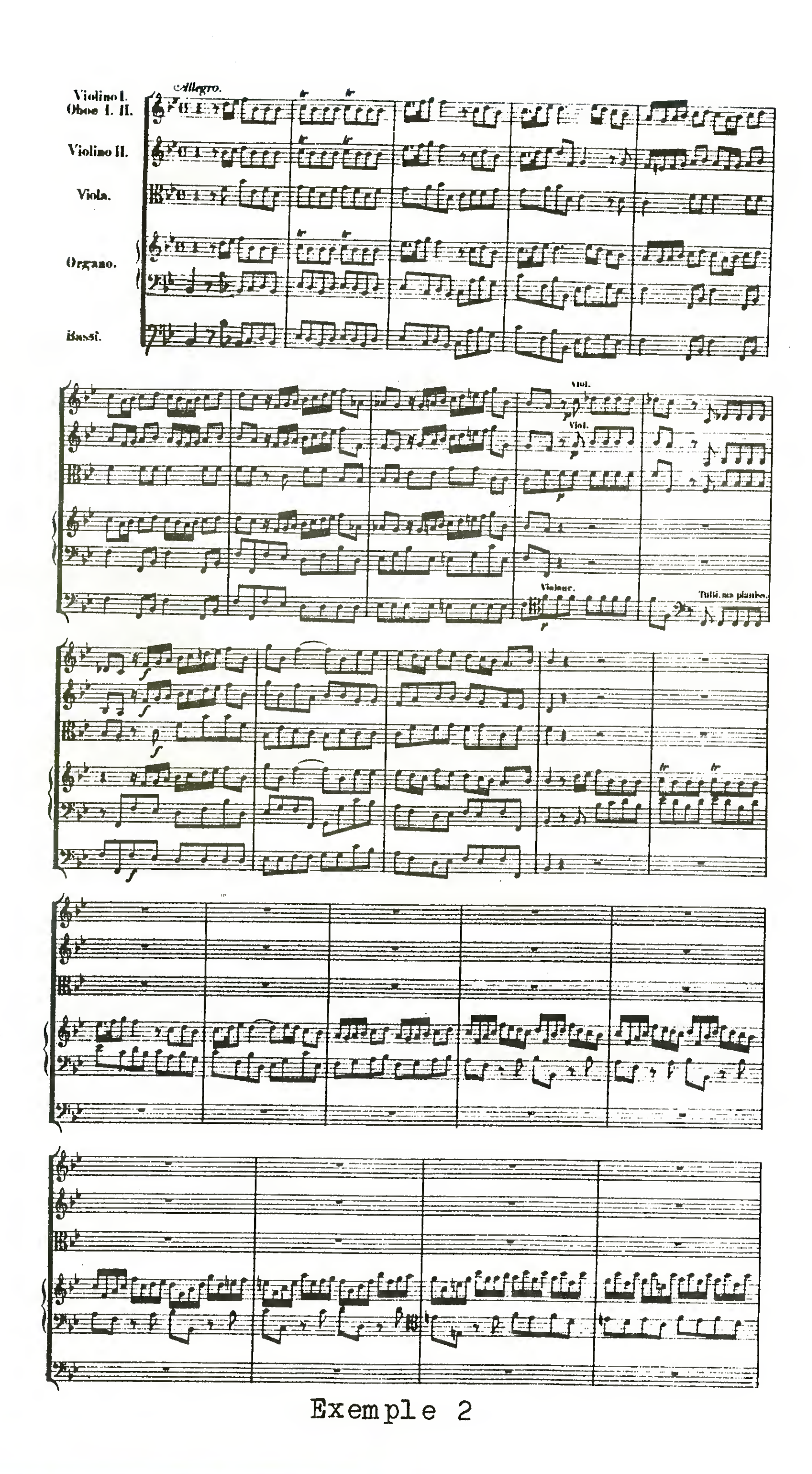
Le concerto de soliste

En France, le concerto de soliste ne connaîtra une véritable vogue que dans la seconde moitié du siècle. Ici encore, Jean-Marie Leclair est le seul auteur à faire preuve d'une réelle originalité. C'est évidemment à son instrument, le violon, qu'il destinera ses ouvrages les plus réussis.

L'Italie apporte une contribution essentielle. Les deux compositeurs les plus importants sont Vivaldi et Torelli. Le concerto grosso n'a pas une structure très différente de celle du concerto de soliste. C'est l'esprit qui, au départ, diffère radicalement. Un soliste est face à un orchestre et l'affrontement en est infiniment plus dramatique. Il est d'usage de faire observer que cette idée a frappé Lully bien avant tous les autres. Dans son Ballet des Muses (1666), il apparaissait dans le rôle d'Orphée, un violon à la main et se lançait dans un brillant dialogue avec l'orchestre. Mais c'est seulement après 1700 que Giuseppe Torelli (1658-1709) réalise pleinement le concerto de soliste dans son opus 8, ensemble de douze concerti grossi, dont les six derniers sont en fait d'authentiques concertos pour violon et orchestre. La structure allegro-adagio-allegro est désormais fixée.

L'on n'est pas très fixé sur la quantité exacte des concertos écrits par Vivaldi : cinq cents ? six cents ? Ils sont bien sûr de très inégale valeur, le compositeur se trouvant à la merci des commanditaires. Ainsi s'explique la surabondance de marches harmoniques, l'utilisation répétée de motifs mélodiques stéréotypés, la pauvreté fréquente de l'harmonie. Mais ces faiblesses sont compensées par une capacité d'invention stupéfiante, par la souriante netteté de ses lignes mélodiques et par un pouvoir expressif certain; probablement acquis au théâtre. De très nombreux compositeurs ont envers lui une dette incontestable : Albinoni, Tessarini, Alberti, Bonporti, Locatelli, Tartini, Bononcini, Somis, Leclair, Telemann, Bach ...

Une place à part doit être accordée aux concertos pour orgue et orchestre de G.F. Haendel. Datant, pour la plupart, de la fin de sa carrière, ils associent étroitement l'instrument soliste à la trame orchestrale tout en respectant son idiome et sans toujours refuser la tentation de la virtuosité. Cependant, c'est le plus souvent au prix du silence des autres parties que l'orgue est mis en valeur. Ainsi, dans le Deuxième concerto en Si b. Majeur, l'entendons-nous doubler purement et simplement les parties extrêmes avant la cadence parfaite qui impose un silence propice au développement d'un discours brillant (Exemple 2).



Exemple 2

Les naissances de la Symphonie

Si ce pluriel apparemment incongru est de rigueur, c'est que la symphonie n'éclôt pas par un beau matin, en un lieu déterminé . Elle est pressentie avant que d'être conçue et ne s'affirmera que dans la seconde moitié du siècle.

La définition la plus simple que l'on puisse donner de la symphonie est celle de sonate pour orchestre. Les ballets de cour de Lully, les sinfonie italiennes, les danceries ont participé à sa gestation, tout comme les ouvertures d'opéra ou certaines formes de la musique de chambre. Parallèlement, la réunion d'instruments de plus en plus nombreux à l'occasion des

fêtes, soupers royaux ou concerts naissants entraîne le besoin grandissant de formes orchestrales plus amples. Les véritables débuts de la symphonie seront étudiées dans le cours suivant. Nous contenterons ici d'évoquer les lieux où elle a pris forme.

Milan : Les villes italiennes où s'exerce une brillante activité musicale jouent toutes un rôle conséquent dans l'élaboration de la musique symphonique mais Milan finit par s'imposer à ses rivales (Naples, Venise, Rome ...) grâce à la personnalité exceptionnelle de Sammartini. Partant d'un effectif extrêmement réduit, celui-ci ébauche une nouvelle esthétique de la musique orchestrale, pratiquant l'homophonie dans le but de réduire les tensions nées du style concertant, donne une grande importance mélodique au superius et surtout, joue sur la variété des pupitres, facteur de diversité et d'équilibre.

Mannheim : L'orchestre de Mannheim (cf. historique pp. 9/10), sous la direction de Stamitz, se charge de fixer la forme de la symphonie. Cette action est double. La structure générale est établie par l'adjonction du menuet (à la suite de Sammartini) et l'immuabilité dans la succession des mouvements. Par ailleurs, l'orchestre s'étoffe considérablement (flûtes, haut-bois, clarinettes, bassons, cors, trompettes, timbales et cordes) et la partition est intégralement rédigée ne laissant plus aucune part à l'improvisation dans le choix des timbres.

Paris : Le Concert spirituel a permis l'exécution d'oeuvres à caractère expérimental, particulièrement dans le domaine de la symphonie concertante. Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770) offre avec ses Six symphonies dans le goût italien (1740) les prémices du di-thématisme L'on peut également signaler les Symphonies de Mouret.

Enfin, il est juste de rendre hommage à l'action des fils Bach, notamment celle de Karl-Philipp-Emmanuel à Berlin et celle de Jean-Chrétien à Londres.

Sans tous ces apports, parfois modestes, l'avènement de la symphonie dans la seconde moitié du siècle serait tout à fait inconcevable. Les éléments mis en place peu à peu, l'Histoire attend la personnalité géniale, capable d'en opérer la synthèse. Lorsque Jean-Sébastien Bach disparaît, le jeune Joseph Haydn quitte la maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne. C'est le temps des grandes espérances et nous savons que, pour lui, elles se réaliseront.

Nous donnons ici une liste d'oeuvres à connaître ; cette liste constitue un seuil minimum au-dessous duquel ne peut se permettre de se situer un étudiant de première année. Il est d'ailleurs probable que ces oeuvres vous sont, pour la plupart, connues.

L'idéal serait que vous puissiez consulter la partition d'une oeuvre avant son audition. Prenons un exemple significatif, celui de Jean-Sébastien Bach : vous choisissez une oeuvre instrumentale, les Six concertos brandebourgeois, et une oeuvre vocale, la cantate Actus tragicus ; les partitions existent en format poche (Kalmus, N°s 741 et 712, New York 1968 pour les brandebourgeois, Eulenbourg, N° 1007, Londres, s.d. pour la cantate) et vous n'aurez aucune difficulté à vous les procurer rapidement, leur prix modique (n'oubliez pas de demander la réduction à laquelle vous donne droit quasiment partout votre qualité d'étudiant en musicologie) étant sans rapport avec le profit immense que vous en tirerez. Commencez par une lecture attentive (attention au tempo et aux nuances indiquées), sans support musical ; chantez intérieurement la mélodie, entendez l'harmonie (ne quittez jamais la basse des yeux) et soyez attentif aux timbres. Choisissez plutôt d'approfondir un extrait bref que de vouloir tout survoler. Répétez ensuite l'opération au piano ; un excellent exercice consiste à chanter le superius (vocal ou instrumental) en confiant la basse à la main gauche et le "remplissage" à la main droite. Mettez-vous dans la position du chef d'orchestre préparant chez lui une répétition. Enfin, placez le disque sur votre électrophone et profitez d'un plaisir bien gagné, et probablement décuplé. Relevez les éléments de surprise (et ne vous désespérez pas s'ils sont nombreux : l'effet de la partition est rarement celui de l'exécution, cf. Schumann condamnant Tannhaüser à la lecture de la partition et révisant complètement son jugement lors de la représentation) que l'expérience contribuera à réduire.

Est-il besoin de souligner que cet exercice sera source de progrès dans toutes les matières musicales : éléments de solfège, harmonie, analyse (donc écriture), réalisation à vue d'une basse donnée, histoire de la musique etc. ?

Bach : - Art de la fugue
- Passion selon Saint Matthieu
- Concertos brandebourgeois
- Passacaille en ut m.

Haendel : - le Messie
- Water music

Couperin : - Messe des couvents
- Pièces pour clavecin

Rameau : Hippolyte et Aricie
Pièces pour clavecin

Vivaldi : - concertos au choix

Scarlatti : Pièces de clavecin

Corelli : l'opus V

Sammartini : une sinfonia au choix

Pergolèse : La Serva padrona

Leclair : sonates pour violon

Telemann : concertos ou suites au choix

Complément bibliographique

Jacques Chailley : Les chorals pour orgue de Jean-Sébastien Bach Paris, 1974, Ed. Leduc

Alfred Burr : Die Kantaten von Johann-Sebastian Bach : 1971, Ed. Bärenbeiter

Stanley Sadie : Handel concertos Coll. B.B.C. Music Guides, Londres, 1972

Romain Rolland : La vie de Haendel Paris, 1974, Albin Michel (avec discographie de Philippe Beaussant)

Frédéric Robert : L'opéra et l'opéra-comique P.U.F. Que sais-je ? N° 288, Paris, 1981

Norbert Dufourcq : La musique religieuse française de 1660 à 1789 Paris, 1953-1954, Revue musicale, N° spécial 222

François-René Tranchefort : L'opéra (2 vol.) Tome 1 : de l'Orfeo à Tristan Paris, 1979, Ed. du Seuil

Marc Pincherle : Antonio Vivaldi et la musique instrumentale Paris, 1948

André Pirro : Les clavecinistes Paris, 1925, éd. H. Laurens, collection " Les musiciens célèbres "

Georges Migot : Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française Paris, 1930, Ed. Delagrave

Paul-Marie Masson : L'opéra de Rameau Paris, 1930, Ed. Laurens

Alexandre Cellier : Les motets de De La Lande Paris, février-mars 1946, in Revue musicale n° 198

consulter également les deux ouvrages de Norbert Dufourcq parus à Paris, dans la collection Que sais-je ? P.U.F. : L'orgue et Le clavecin.

CHAPITRE 2

Ecoles - Formes - Structures

De la mort de J.S. Bach à la mort de Mozart

Cette période de quarante ans (1750-1791) est commodément évoquée par la plupart des manuels de musicologie sous le vocable de "classicisme viennois".
Le mérite d'une si sommaire définition est double : souligner d'emblée son premier paradoxe ; mettre en lumière ses caractéristiques essentielles.
Situation paradoxale, effectivement, d'une époque qui aura marqué comme nulle autre l'histoire de la musique européenne dans le même temps que son destin s'est joué dans la production géniale des deux seuls compositeurs du temps, familiers au grand public : Haydn et Mozart. Gluck intervient dans le seul domaine du théâtre lyrique et le jeune Beethoven (21 ans à la mort de Mozart) ne s'imposera en tant que compositeur qu'à l'aube du XIX° siècle.
Classicisme viennois : la France s'est assurée au cours du XVIII° siècle une si parfaite hégémonie dans le domaine des arts et des lettres que les autres nations européennes ont fait naître, de sources multiples, le concept de "siècle français". Musicalement, la situation s'offre sous un visage très différent, surtout après 1750. Dans le firmament des centres de création musicale, une étoile, jusque là de seconde grandeur, Vienne, se met à briller d'un éclat solaire : la capitale autrichienne devient capitale mondiale de la musique. Autre paradoxe : elle ne reconnaîtra pas le génie de son plus illustre ambassadeur, Mozart, et se signalera par un conservatisme dont souffriront bien d'autres compositeurs postérieurs, à commencer par Beethoven et Schubert.
Classicisme viennois : la période classique de la musique européenne, très brève en dépit de l'abus du terme, se définit comme un moment d'équilibre entre les formidables tensions qui s'exercent entre la volonté stabilisatrice d'un langage tonal parvenu à maturité et les prémisses d'un romantisme naissant. Aboutissement, source, simple maillon du phylum fondamental des formes musicales, le classicisme viennois est tout cela simultanément et dialectiquement.

* * * * * * * * **

Nous avons souligné plus haut le poids du nom de Haydn, de Mozart. Dans un souci de ne pas réduire l'étude de notre période à celle des deux maîtres, nous diviserons ce chapitre en trois paragraphes privilégiant l'analyse objective :
- Notions
- Foyers et compositeurs
- Formes et structures

NOTIONS

Il s'agit essentiellement de dissiper certaines imprécisions et approximations qui peuvent gravement altérer la compréhension du cours développé dans les pages suivantes ; le classicisme est une notion trop complexe pour que nous puissions espérer en offrir un exposé satisfaisant mais certains rappels historiques ne semblent pas inutiles car, au-delà du concept, il existe des cadres chronologiques, des ouvrages philosophiques et des oeuvres-clés, dont une juste estimation est capitale dans l'optique d'une appréhension pertinente du phénomène classique.

Et puisque classicisme viennois (donc germanique) il y a, aucune étude ne saurait être féconde sans l'élucidation de trois notions qui renvoient à toute la culture germanique du XVIII° siècle : l'Aufklärung, l'Empfindsamkeit et le Sturm und Drang.

Classicisme

Le sens donné au terme par Hegel (grand admirateur tout à la fois de la Grèce classique et de la Révolution française) est de nature à engager clairement le débat : harmonie entre l'idée et la forme. Le symbole en demeure la cité grecque (du moins la cité grecque en tant que donnée et source historique revendiquée par la civilisation européenne) où sont indissociablement liées, vivant l'une par l'autre, la volonté subjective et la volonté objective générale. L'oeuvre classique (et nous entendons ici aussi bien L'Amazone blesséede Phidias que l'Ave Verum de Mozart) se conçoit comme résolution de l'apparente et rigoureuse incompatibilité entre idée et réalité. Cette opposition se traduit en termes simples : sujet/objet (le sujet est-il réductible à l'objet ? l'objet se libère-t-il du sujet sans s'anéantir en tant que forme ?), particulier/universel (rapports complexes du créateur à l'objet créé, du créateur à la foule, de la foule à l'objet ...). Le subjectivisme romantique peut sembler concilier les termes de cette contradiction mais il faut se défier des conclusions trop hâtives. La plus tragique douleur n'irradie-t-elle pas de certaines des oeuvres les plus formellement achevées de Mozart pour disparaître sous les conventions littéraires de nombreuses créations romantiques dont le programme dramatique était pourtant explicite ?

Musicalement, le classicisme se traduit par une évolution du matériau et du langage aisément décelables à l'analyse. L'abandon du principe de la basse continue, la réduction du rôle du contrepoint, donnent naissance au concept, neuf dans ses effets, de cellule mélodique ; une nouvelle genèse du thème est ainsi entreprise, qui conduit à celle du motif. Ce motif, appelé à de multiples métamorphoses, décide du destin de l'oeuvre, non seulement en tant qu'élément brut dicté par l'inspiration mais également par son devenir que conditionne un traitement dont la qualité est tributaire des plus ou moins hautes capacités du compositeur. Ce processus, qui trouvera son achèvement dans les symphonies de Beethoven est engagé dès les premiers quatuors de Haydn, et nous pourrons en mesurer les plus merveilleux effets dans le développement mozartien (avec une incontestable supériorité pour les mouvements lents).

Le matériau musical de l'époque classique, c'est aussi et peut-être d'abord la stabilisation du langage tonal avec sa plus féconde conséquence : la modulation. Certains développements de Mozart se présentent ainsi comme de véritables mosaïques de tonalités (K. 550, 2° mouvement). La Dominante prend une importance considérable, donnant une impulsion sans précédent à la forme tripartite (I - V - I) mais aussi au bithématisme (Tonique/Dominante). Nous renvoyons au paragraphe Formes et Structures pour en observer les aboutissements (cf. forme-sonate).

Aufklärung

Littéralement : Eclaircissement. Au sens philosophique : Rationalisme.
Das Zeitalter der Aufklärung : Le Siècle des Lumières
Expression politique : le despotisme éclairé

Cette conception rationaliste et optimiste du monde et de l'art, qui naît en Allemagne vers 1730-1740, trouve ses fondements dans la pensée de Leibniz. Les Principaux unitiateurs et représentants en sont deux universitaires de renom, Christian Thomasius, ardent défenseur de la langue allemande dans son enseignement philosophique, et Christian Wolff, dont les travaux serviront longtemps de base à l'enseignement de la philosophie en Allemagne et qui s'applique à formaliser le rationalisme de Leibniz. Sociétés et revues contribuent à la diffusion du mouvement. L'influence française à la Cour de Berlin, celle -considérable- de Voltaire (qui effectue un séjour, de 1750 à 1753, auprès de Frédéric II de Prusse) ont favorisé l'éclosion de ce courant de pensée. Il ne s'agit nullement de faire taire les passions, de refouler le sentiment, mais d'en contrôler l'expression par la raison. Ce qui nous ramène à l'établissement de la forme-sonate, régie par le principe de la tension contrôlée. Les influences directes de l'Aufklärung sont à chercher chez les écrivains et les penseurs plus que chez les artistes qui pressentent la part d'irrationnel du jet créateur.

Empfindsamkeit

Littéralement : Sensibilité, Emotivité - mais aussi : Sentimentalité, Sensiblerie

La stérilité du concept d'Aufklärung en matière de composition musicale n'est pas étrangère au succès de l'Empfindsamkeit. Nous en retiendrons l'exaltation de l'état d'âme, des émotions internes, le goût de la simplicité et du naturel (où se lit avec évidence l'influence de Rousseau). Les plus heureuses conséquences s'en découvrent dans le monde de la musique instrumentale des fils Bach (surtout Carl-Philipp-Emmanuel et Wilhem-Friedmann) chez qui le bi-thématisme se fait traducteur efficace de la diversité des émotions sensibles.

Sturm und Drang

Littéralement : Tempête et Elan (par analogie, Impulsion ou Désir)
Titre de la pièce (1776) de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831).

Ce mouvement est né d'une réaction contre l'influence française (donc contre les mouvements précédents) bien qu'il soit aisé d'y découvrir à nouveau la marque de Rousseau. Aussi le Sturm und Drang aura-t-il souvent des accents patriotiques, voire nationalistes. L'originalité du "génie" est sacrée mais le rôle de l'artiste, du créateur est aussi de dénoncer les injustices d'un monde dur aux humbles. Dans Götz von Berlichinger (1773), Goethe met en scène ce héros de justice du temps de la Guerre des Paysans (XVI° siècle). Autres oeuvres marquantes : Werther (1774) de Goethe, Les Brigands de Schiller (1781). D'autres noms sont à retenir : Bürger, Heinse, Jung, F. Müller ... Essentiellement littéraire, l'influence du dernier mouvement à précéder l'explosion romantique a donné à de nombreux ouvrages classiques des accents d'une inoubliable et tragique intensité (Don Giovanni ...).

FOYERS ET COMPOSITEURS

A - VIENNE

La fortune de Vienne est indissociable de celle de la civilisation européenne. Etablissement celtique à l'origine, puis garnison romaine (Vindobona), la ville connaît de nombreuses vicissitudes au gré des migrations barbares avant se développer sous l'égide des rois de Bohême puis des Habsbourg. Dès 1365, elle possède sa propre université, la plus ancienne de langue allemande. A ce prestige de grand centre intellectuel, elle ne tarde pas à joindre celui de rempart de l'Europe contre les menées des Turcs ; deux fois vaincus (1529 et 1683), ces derniers renoncent à exercer leur hégémonie au-delà de la cité autrichienne qui connaît, dans la première moitié du XVIII° siècle, une extraordinaire période de développement et de prospérité. Vienne se couvre de monuments et s'ouvre aux plus fécondes influences, celles de l'Italie, de la France, des états allemands, des pays slaves ... L'Autriche est l'une des premières puissances du monde et les perspectives d'avenir sont à proprement parler radieuses.

Si Vienne ne songe pas à disputer à Paris son statut de capitale mondiale des arts et des lettres, elle ne laisse pas passer la chance historique qui lui est offerte de s'affirmer comme le premier pôle de la création musicale au moment où la disparition du principe de la basse continue laisse augurer une nouvelle métamorphose de l'art musical.

Le théâtre lyrique et la musique symphonique seront les expressions privilégiées de cette volonté. Vienne ne songe pas, bien au contraire, à refuser les influences étrangères. Non seulement, elle accepte la domination de l'opéra italien, invitant les compositeurs de ce pays et leurs émules, mais aussi elle s'intéresse au tout nouveau vaudeville français. Installé définitivement à Vienne à partir de 1752, après de longs séjours en Italie, France, Allemagne ou Angleterre, Gluck demeure l'exemple parfait du créateur enrichi aux sources de traditions diverses que son génie unit en une puissante synthèse.

1) Des compositeurs venus de tous les horizons

Christoph-Willibald Gluck (1714-1787) suit ses premières études en Bohême ; il les approfondit à Prague, puis à Vienne dès 1734, avant de recevoir l'enseignement de Sammartini à Milan. Tout naturellement, il se tourne vers l'opéra italien, y consacrant ses forces créatrices pendant près de trente ans. Il y gagne une grande expérience et aussi une certaine notoriété. Revenu à Vienne, il ne tarde pas à compter Marie-Antoinette au nombre de ses élèves. Ce détail prend toute son importance lorsque l'on sait le rôle joué par la souveraine dans la querelle franco-italienne évoquée dans le chapitre précédent. La production de Gluck avant sa fameuse réforme est assez peu connue. En collaboration avec le poète italien Ranieri Calzabigi, il fournit trois partitions d'une exigence dramatique jusque là inconnue : Orfeo, Alceste, Paride ed Elena. Ces pièces éclipsent tout ce qui a précédé, succédanés de l'opéra italien (Il Re pastore, 1756) ou du vaudeville français (Le Diable à quatre, 1759).

C'est pourtant à Paris, et en langue française, que Gluck impose au genre lyrique une série de réformes au caractère irréversible : resserrement de l'action en trois actes au lieu de cinq, nouvelle conception de l'ouverture désormais liée à l'esprit de la pièce, réduction des ornements, assouplissement du récitatif (parfois proche de l'air), cohérence et intérêt du livret, humanisation des personnages ... Cinq chefs-d'oeuvre (parfois versions remaniées de productions antérieures) lui permettent de légitimer ces propositions théoriques : Orphée (1774), Iphigénie en Aulide (1774), Alceste (1776), Armide (1777), Iphigénie en Tauride (1779).

Sa conception du drame tient en ces deux professions de foi citées par Georses Favre (Pléiade, p.52, Tome II) : "J'ai évité de faire montre de difficulté au préjudice de la clarté ; je n'ai jugé précieuse la découverte de quelque nouveauté qu'autant qu'elle était naturellement commandée par la situation et l'expression ; enfin, il n'y a point de règle d'ordre que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne volonté en faveur de l'effet." "La voix, les intruments, tous les sons doivent tendre à un seul but qui est l'expression et l'union doit être si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème."

Michel HAYDN (1737-1806) suivit, à la cathédrale Saint-Etienne de Vienne, la même formation que son frère. Maître de chapelle à Salzbourg dès 1762 après une période d'apprentissage en Hongrie, il enseignera le contrepoint au jeune Mozart. Organiste et concertmeister de la Collégiale des Bénédictins, il produit une immense quantité de musique religieuse mais refuse systématiquement de se laisser imprimer en dépit de sollicitations pressantes. Son influence sur Mozart est surtout perceptible en ce domaine. Plus intérieur que son frère, il sait traduire avec émotion une authentique expression religieuse. Il sait aussi se montrer dramatique, pathétique, notamment dans ses pièces vocales polyphoniques. Ses oeuvres instrumentales, symphonies, sérénades, sont également remarquables. Mozart l'admirait et l'estimait ; lorsque, pressé par une commande, Michel Haydn ne peut terminer la série de six duos pour violon et piano qui lui est réclamée, Mozart ne voit aucun inconvénient à écrire les deux derniers, non plus qu'à laisser ce merveilleux musicien les signer. Michel Haydn s'est également essayé au trio avec piano. Son oeuvre la plus émouvante reste probablement son Requiem (1771) ; il fut donné pour les funérailles du prince-archevêque de Salzbourg, la même année (l'orgue était tenu par Mozart). Nous sont également parvenus des oratorios (La mort d'Abel), huit messes allemandes, 32 messes latines, 117 graduels, 54 offertoires ...

Antonio SALIERI (1750-1825), au-delà du sombre portrait qu'en dressent les amateurs de série noire, est surtout un remarquable musicien. Formé par Gluck, il est installé à Vienne dès 1766. Sa réputation s'étend très vite ; Beethoven viendra solliciter ses conseils sur le style vocal (prosodie, intonation, expression, phrasé ...) ; il conseillera à Meyerbeer le voyage en Italie et ses élèves s'appelleront Weigl, Liszt ... Le Concert Spirituel donnera ses oratorios mais c'est dans la musique religieuse que s'exprime le mieux la noblesse de son art : six messes, un requiem, une passion, des motets ...

Il faut encore citer Johann Georg REUTTER (1708-1772), compositeur de la Cour et maître de chapelle en 1757, Florian L. GASSMANN (1729-1774), Léopold Anton KOZELUCH (1752-1818) dont l'oeuvre symphonique fut admirée de Haydn.

Frantisek DUSSEK (1731-1799) fit publier en 1784 (à Linz) ses concertos pour piano ; il reste surtout dans l'Histoire pour avoir été l'ami de Mozart.

Georg Christoph WAGENSEIL a aussi écrit des concertos pour piano et des sonates en trio ; son élève Johann SCHENK enseigna lui-même le contrepoint au jeune Beethoven.

Franz Xaver SÜSSMAYER (1766-1803), lui aussi mort très jeune, eut l'enviable (et redoutable !) honneur de terminer le Requiem de son illustre maître. Si les critiques ne lui ont pas été épargnées, force est de reconnaître qu'elles sont limitées par l'imprécision de leur objet. Car personne n'a encore été capable (et, probablement, ne le sera) de déterminer exactement ce qui lui revient dans cette oeuvre, une des plus géniales du maître. Il nous semble que ce n'est pas là un mince hommage !

Les étrangers de la Cour de Vienne ne sont pas tous Bohémiens (comme DUSSEK ou Franz Ignaz TUMA - 1704-1774) ; l'on trouve également une forte colonie italienne avec PORPORA (1686-1766) napolitain qui fut maître chapelle dans la capitale et l'ami de Haydn, Pollini, Bononcini, Clementi, Cimarosa sans oublier l'Espagnol Ordoñez, violoniste de la Chapelle impériale et auteur de symphonies.

2) Joseph HAYDN (1732-1809)

Né à la frontière austro-hongroise, le 31 mars 1732, Haydn vécut dans un milieu pastoral avant d'être admis, à l'âge de huit ans. à la maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne. La mue de sa voix l'en chassa en 1749, faute d'une ablation chirurgicale qui eût fait le bonheur de ses employeurs, charmés par la fraîcheur et la justesse de son organe. Dix ans suivent alors dont nous ne savons pas grand-chose. Instrumentiste, professeur particulier, Haydn forme peu à peu son goût au contact des oeuvres qu'il exécute ou qu'il entend. Sa première symphonie date de 1759, année qui le voit entrer au service du comte Morzin, en Bohême. Deux ans plus tard, la riche famille princière Esterhazy le prend à son service, l'entraînant dans l'obscurité des résidences proches de la capitale. A Esterhaza cependant, la vie musicale et intellectuelle est d'une surprenante vigueur. Les concerts et représentations lyriques se succèdent, la splendeur des fêtes attire toute l'aristocratie viennoise. A la tête d'une véritable troupe musicale -chanteurs et instrumentistes - Haydn a tout loisir de se livrer aux expériences que lui dicte son génie. Sa production est aussi nombreuse que variée, quotidiennement jouée. Soixante symphonies, des opéras allemands et italiens, d'innombrables concertos, une musique de chambre dominée par une quarantaine de quatuors, de la musique religieuse, des lieder etc. Ses contacts avec le monde extérieur semblent réduits au minimum. Peut-être même ne connut-il pas l'édition originale de ses premières oeuvres publiées (1764). Son mariage semble avoir été malheureux (ne souhaite-t-il pas ouvertement dans son courrier la disparition d'une compagne exécrée) mais il se résigne à en subir les effets, essentiellement soucieux de ne pas décevoir ses maîtres ("J'étais contraint d'être original"). S'il dirige un de ses propres opéras en 1770 à Vienne (Lo Speziale), il ne commence à connaître la gloire que vers 1780. La rencontre avec Mozart (qui éblouit le maître vieillissant), l'édition de ses oeuvres et la maîtrise dont elles témoignent lui valent d'importantes commandes, celle des Sept paroles du Christ par un chanoine espagnol en 1785, et celle des Six symphonies parisiennes en 1786. Haydn a depuis longtemps renoncé au principe de la basse continue et sa contribution au développement de la symphonie, du quatuor à cordes, de la sonate pour clavier et du concerto pour soliste est fondamentale. Par ailleurs, la rencontre avec Mozart a produit un choc dans la sensiblité du compositeur qui mesure avec une lucidité rare les stupéfiantes capacités de son cadet. Il ne fera pas preuve de la même claivoyance lorsque lui sera présenté le jeune Beethoven, en 1792-93. Il est vrai que ce dernier lui remet des devoirs déjà corrigés par Schenck. Libéré de la plupart de ses charges par la mort de Nicolas Esterhazy en 1790, il peut enfin accepter les très intéressantes propositions de l'imprésarion londonien, Salomon. Son premier séjour londonien est un éclatant triomphe et lui assure de substantiels bénéfices. Ainsi peut-il se consacrer à la composition l'esprit totalement libre de toute contrainte matérielle. Un second séjour (1794-1795) ne fait que renforcer son prestige. Il reçoit aussi la révélation des oratorios de Haendel. Revenu en son pays (il travaille toujours, mais de façon beaucoup plus souple, pour la famille Esterhazy), il y est désormais considéré comme le plus grand compositeur de son temps. Parvenu à la plus haute maturité, il écrit les deux grands oratorios qui le hissent aux cimes de la musique européenne : La Création (1798) et Les Saisons (1801). A partir de là. ses forces créatrices s'éteignent progressivement et il décline peu à peu jusqu'à sa mort, survenue le 31 mai 1809.

L'oeuvre -

- Musique vocale :

Immense, cette production a été très mal connue jusqu'à ces dernières années, seuls les deux oratorios et quelques messes bénéficiant d'exécutions et d'enregistrements satisfaisants. Actuellement, il est beaucoup plus aisé de prendre connaissance de ces oeuvres ailleurs que dans les bibliothèques spécialisées.

a) musique profane

L'essentiel de cette catégorie d'oeuvres est destinée au théâtre ; le prince Esterhazy passait fréquemment commande à son compositeur d'oeuvrettes de circonstance dont l'exécution faisait la joie de ses invités. Les opéras de Haydn acceptent l'influence italienne, sont le plus souvent bâtis sur des livrets d'auteurs italiens (et parmi eux Goldoni, pour Il mondo della luna, par exemple). Il a souvent été dit que les opéras de Haydn ouvraient la voie à Mozart dont le génie dramatique aurait éclipsé celui de son aîné. L'appréciation mérite d'être largement nuancée si l'on considère que la réputation des symphonies ou quatuors des deux hommes s'est maintenue quasiment égale au regard de la postérité. Il reste que le premier grand chef-d'oeuvre de Mozart, Idoménée (1781), aussitôt suivi de L'enlèvement au sérail (1782) s'inserit dans la suite d'une période intensément créatrice de Haydn : L'infedeltà delusa date de 1773 ; ce fut longtemps le plus connu des opéras de notre compositeur, traité dans le genre bouffe ; suivront L'incontro improvviso (1775), Il mondo della luna (1777), La vera constanza (1778), La Fedeltà premiata (1780) et Orlando paladino (1782). Le goût de la farce et la gaieté débridée marquent ces ouvrages ; Haydn s'est peu aventuré dans le domaine de l'opera-seria. Dernier opéra écrit pour le théâtre des Esterhazy, Armida (1784) valut de nouveaux lauriers au compositeur. En revanche, il ne parvint pas à faire représenter son opéra Orfeo lors de son premier séjour londonien, des intrigues de cour ayant joué en sa défaveur, plus exactement en celle de son imprésario, puisque Haydn avait été payé d'avance (et fort bien !) pour cet ouvrage, spécialement écrit sur place.

Hors le théâtre, le maître viennois a écrit une cinquantaine de lieder sur des poèmes allemands, ainsi que diverses pièces pour des formations très diverses : duos, trios, quatuors, choeurs ... L'une de ses contributions les plus fameuses à la musique vocale fut la création de l'hymne autrichien, Gott erhalte den Kaiser (1797) ; l'idée lui en fut suggérée, dit-on, par une audition à Londres du God save the king ! Au cours de ses séjours anglais, Haydn eut également l'occasion d'harmoniser plusieurs centaines de chansons populaires anglaises.

b) musique religieuse

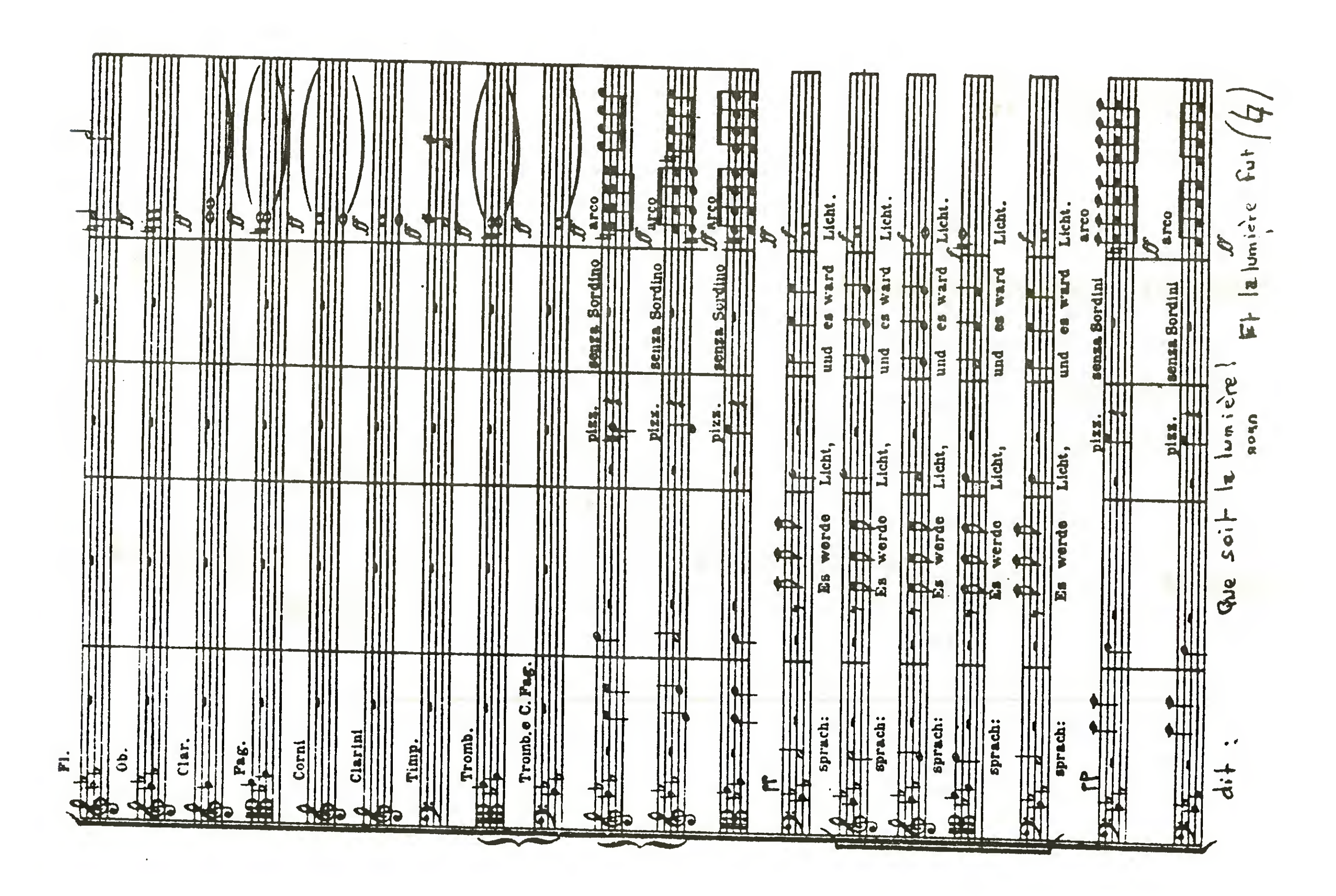
Formé à la maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne, Joseph Haydn se tourne très vite vers la musique religieuse ; deux messes brèves datent de sa prime jeunesse de compositeur (ca 1750). le total de sa production religieuse regroupe un certain nombre de pièces de circonstance (Offertoires, motets, hymnes, Te Deum ...), une quinzaine de messes et quatre oratorions.

Les messes de Haydn ont longtemps souffert du renom de La Création, voire de pièces de moindre envergure mais extrêmement populaires, telles le Stabat Mater ou le Salve Regina. L'esprit religieux de Haydn ne se traduit pas en termes d'austérité ou d'intériorité, et il probable que l'aspect brillant de certaines de ces compositions (Missa Sancti Nicolai) ait nui à leur réputation. La Messe des timbales (1796) ouvre le cycle des six grandes messes ; elle est suivie par la Heiligmesse (messe de l'Espérance) puis par la très brillante Nelsonmesse (1798) que l'illustre amiral eut d'ailleurs l'occasion d'entendre à l'occasion d'un séjour viennois. Il est usuel d'opposer son éclat à la grâce de la Theresienmesse,exactement contemporaine. La Messe de la Création et la Harmoniemesse (1801 et 1802) marquent le terme de ce grand élan religieux. Haydn use alors ses dernières forces à l'achèvement des Saisons. Il songe pourtant à une oeuvre ultime sur le Jugement Dernier, mais le projet n'aura pas de suite.

Haendel avait porté si haut le genre de l'oratorio: que ses successeurs se sont tout simplement réfugiés dans l'abstention ou dans l'imitation. Haydn, qui découvrit véritablement les chefs-d'oeuvre du maître saxon à Londres ne s'y est pas trompé, mûrissant longuement la genèse de ses derniers et suprêmes ouvrages. Son premier oratorio

Il Ritorno di Tobia (1774-1775) avait obtenu un réel succès, lors de sa création à la Société des musiciens de Vienne et la critique avait déjà fait référence aux choeurs de Haendel, flatteuse et encourageante comparaison. A l'occasion de deux exécutions viennoises plus tardives (1784), Haydn remania l'oeuvre où se lisent clairement les influences de l'opéra italien. Sa tentative suivante, les Sept dernières paroles du Christ n'est qu'une adaptation (1796) d'un quatuor homonyme, lui-même adapté en 1787 d'une suite de pièces instrumentales, en forme de méditations sur le texte sacré, commande du chapitre de la cathédrale de Cadix.

Il ne s'agit là que d'oeuvres de circonstance, médiocres jalons de l'évolution du compositeur. Avec la Création (1798), Haydn se hisse au niveau des plus grands. En aucun endroit, il ne s'inspire directement de Haendel ; l'originalité de l'oeuvre est absolue. Elle vaut au musicien le plus grand et le plus mérité triomphe de sa carrière. Le livret est inspiré du poète anglais Milton dont le Paradis perdu avait déjà inspiré Haendel. Les références à la franc-maçonnerie (Haydn était entré à la loge de la "Vraie Concorde", à Vienne, en 1785) lui valurent les foudres de l'autorité ecclésiastique et interdirent parfois son entrée à l'église. L'oratorio est divisé en un grand nombre de tableaux à caractère descriptif ou symbolique. Du chaos originel, Haydn transcrit l'angoissante atmosphère au moyen de procédés musicaux remarquablement efficaces : chromatisme, septièmes diminuées, accents déplacés, traits rapides, timbres choisis (basson en solo, et dans le haut de son registre) ... Après le récitatif de Raphaël et l'intervention du choeur sotto voce explose, sur un accord majeur ff de tout l'orchestre, la prodigieuse affirmation de la Lumière : Und es war Licht ... (cf. exemple ci-dessous ; on notera le merveilleux silence orchestral qui précède la grandiose illumination)



L'importance du chiffre 3, maçonnique, se lit partout (motifs trois fois entendus, abondance des tierces, armatures initiales à trois bémols puis trois dièses, division en trois parties ...) et plus précisément dans la distribution des trois récitants, Raphaël (basse, voix des éléments sombres), Uriel (ténor, voix des éléments lumineux) et Gabriel (soprano, voix des éléments poétiques). Les figuralismes abondent (motif chromatique descendant de la descente aux Enfers, gammes rapides pour la pluie, roulement de timbales pour l'orage, triolets du ruisseau, très longue montée en rondes sur un crescendo pour figurer le lever du soleil, puis celui de la lune, arpèges des sources etc.). Parmi les plus surprenantes citations, celles de la Carmagnole (N°2), de la Marseillaise (N°13) côtoient la Flûte enchantée (N°2), le La ci darem la mano du Don Giovanni (N°18, dans la même tonalité) ; ailleurs, c'est le trio des archanges qui annonce la nuit, renvoyant aux trois enfants de la Flûte enchantée nous informant de l'arrivée de la Reine de la Nuit. Ce magnifique hymne à la Nature et à son Créateur proclame aussi la gloire de l'homme, en accents grandioses : Mit Würd' und Hoheit ange tan, mit Schönheit, Stärk' und Mut begabt, gen Himmel aufgerichtet, steht der Mensch, einMann und König der Natur. (N° 24 "Tout auréolé de gloire et de prestige, doté de beauté, de force et de courage, dressé vers le ciel se tient l'Homme ; il est le roi de la Nature). Aucun détail de cette géniale partition ne saurait laisser l'auditeur insensible. Parmi les trouvailles de couleur instrumentale, notons cette doublure à l'octave de la clarinette et du basson dont se souviendra Mendelssohn.

Les Saisons forment le pendant profane de la Création ; l'invention y est tout aussi constante et la fraîcheur mélodique admirable. Cette peinture des tâches humaines et quotidiennes est parfois égayée d'accents populaires qui ne doivent rien à la facilité mais témoignent de la maîtrise du compositeur dans la distribution de ces touches d'atmosphère qui créent un climat de vérité sereine.

- Musique instrumentale :

En ce domaine, l'apport de Haydn est l'un des plus importants de l'histoire de la musique européenne.

a) Les symphonies

C'est avec les symphonies "parisiennes" que Haydn fait la conquête du public français ; c'est à elles qu'il doit d'être l'auteur étranger le plus joué au Concert spirituel. Et lors de ses deux séjours anglais, les douze symphonies "londoniennes" portent sa popularité au sommet. Il est vrai qu'il s'agit là d'ouvrages si accomplis que les musiciens de la génération suivante (Beethoven au premier chef) pourront faire abstraction de ce qui a été écrit auparavant et partir de cette base pour accomplir la révolution de la variation amplificatrice et du développement autonome.

Haydn a écrit plus de 100 symphonies (le Gesamt Ausgabe de Breitkopf retient le chiffre de 104). Les titres qu'il a donnés (ou acceptés) ont certainement contribué à la popularisation de ces oeuvres. Citons pour mémoire : Le Matin (N°6), Le Midi (N°7), Le Soir (N°8), Le Philosophe (N°22), Lamentatione (N°26), Alleluia (N°30), Mit dem Hornsignal (N°31), Merkur (N°43), Trauersymphonie (N°44), Les Adieux (N°45), Maria Theresa (N°48), La Passione (N°49), L'Impériale (N°53), Le Maître d'école (N°55), Feuer symphonie (N°59), La Roxolane (N°63), Laudon (N°69), La Chasse (N°73), L'Ours (N° 82), La Poule (N°83), La Reine (N°85), Oxford (N° 92), La Surprise (N°94), Miracle (N°96), Militaire (N°100), L'Horloge (N° 101), Roulement de timbales (N°103), Londres (N°104).

Les oeuvres de jeunesse font appel à un effectif extrêmement réduit : quatuor, 2 hautbois, 2 cors. Haydn fait intervenir assez vite la flûte et le basson (N°6). Le principe de la basse continue n'est pas abandonné avant 1770 ; le basson en est le plus souvent chargé. La structure en trois mouvements est rapidement abandonnée au

profit de la division en quatre parties, le plus souvent précédées par une introduction lente. Les timbales (instrument manié avec habileté par le compositeur) apparaissent dès la 13° symphonie, la trompette dès la 20°, mais les clarinettes plus tardivement (99°) et sans cette liberté que leur offre Mozart. La percussion se réduit aux timbales sauf exception (symphonie "Militaire"). Huit symphonies seulement font appel à la tonalité mineure. Enfin, les formes sonate ou rondo régissent presque tous les mouvements rapides, les mouvements lents se pliant le plus fréquemment à la forme lied ou variations.

L'étude des oeuvres de Haydn ne saurait se concevoir sans celle, parallèle, des symphonies de Mozart, les influences ayant été profondes et réciproques. Mais d'une façon générale, Haydn se montre moins hardi, doublant aisément les parties, isolant moins les pupitres, refusant le "pathos" du Mozart de la fin. Tous deux font largement intervenir le menuet, qui caractérise la symphonie germanique par rapport à l'italienne ou à la française.

b) la musique de chambre

Il ne sera sans doute jamais possible de connaître le total d'une production d'autant plus abondante qu'elle a toujours obéi aux lois de la commande. Le prince ESterhazy jouant du baryton, Haydn a écrit de très nombreuses pièces pour cet instrument ; ces dernières n'étaient pas destinées à la publication, sauf exception, et il probable que le compositeur n'a pas éprouvé la nécessité d'en dresser un catalogue. Il en va de même pour les innombrables sonates pour divers instruments, la cinquantaine de trios pour cordes et autres danses, sérénades ou menuets écrits pour un effectif réduit et variable.

Certaines de ces pièces ont bénéficié d'enregistrements parfois prestigieux ; leur diffusion a été ainsi assurée. Parmi elles, deux sonates pour flûte et piano, six sonates pour violon et alto.

Les trios pour clavier (plus de quarante) sont surtout intéressants en ce qu'ils témoignent de l'émancipation et de l'enrichissement de l'écriture pianistique ; le piano devient peu à peu l'instrument soliste qui détrônera tous les autres au cours du XIX° siècle.
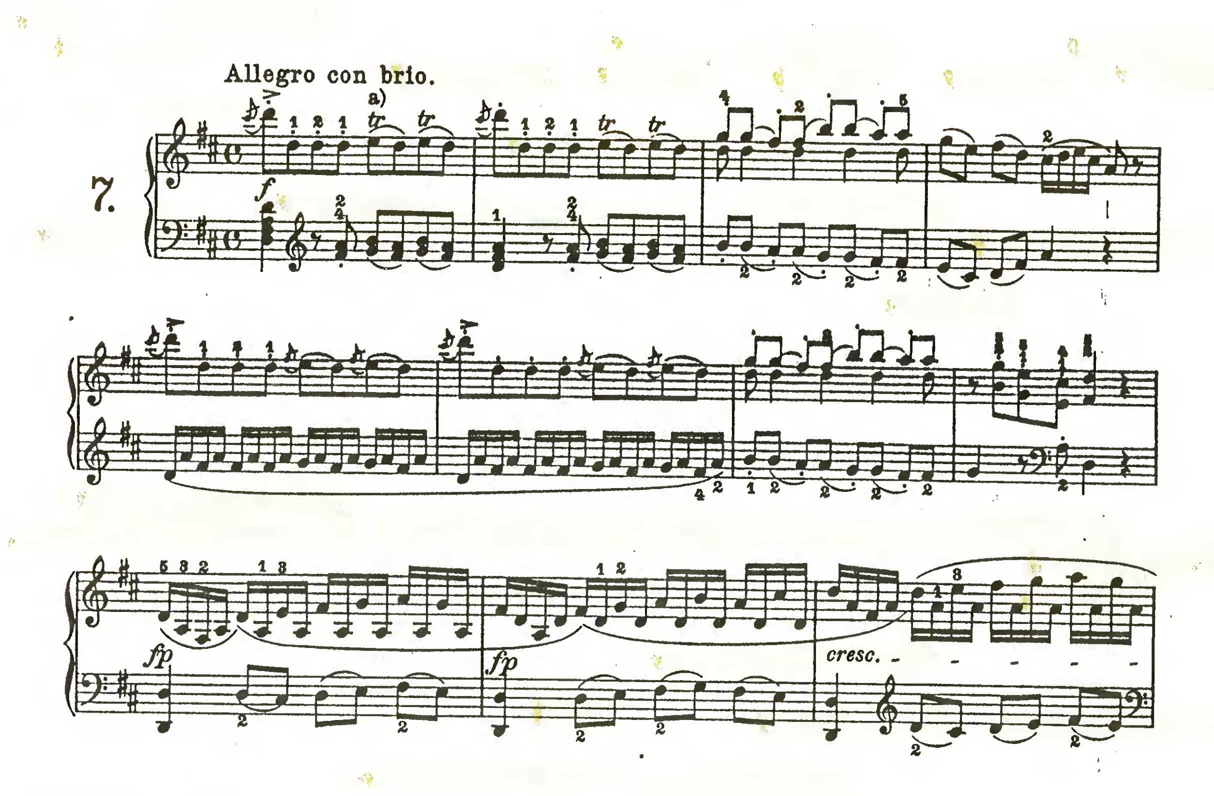
Bien entendu, la musique de chambre de Haydn est dominée de très haut par l'extraordinaire ensemble des quatuors.

Haydn n'a pas inventé le genre ; celui-ci connaissait une faveur tout à fait exceptionnelle à la Cour d'Autriche et, très jeune, le compositeur a été attiré par cette forme où ses qualités semblaient devoir s'exprimer pleinement. Les premiers quatuors font intervenir la basse continue et la structure des mouvements est encore assez lâche, conservant l'esprit de la sonate à 4. Avec les six exemplaires de l'opus 17 (1771) et les six suivants de l'opus 20 (1772, dits Quatuors du Soleil), Haydn fixe à titre définitif les règles du quatuor à cordes tel que nous le concevons dans l'histoire. Il réintroduit notamment le style fugué lui permettant de pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes l'exploitation d'une cellule initiale, mélodique ou rythmique. Paradoxalement, il cesse alors d'écrire pour le quatuor à cordes pendant près de dix ans. La première raison de cette étonnante décision peut résider dans le désir légitime du créateur de faire bénéficier la symphonie, forme majeure, de ses acquisitions dans le domaine de l'écriture. Et lorqu'il s'intéresse de nouveau au genre, c'est pour fournir avec les six célèbres Quatuors russes (Opus 33, 1781), un cycle réalisé selon des procédés d'écriture qu'il juge lui-même tout à fait nouveaux. Il atteint ainsi une sorte de perfection et sa production demeurera d'une qualité exceptionnelle jusqu'à la fin. Signalons l'opus 55 (Quatuors Tost), l'opus 71 (Quatuors Apponyi, 1793, dédiés au comte Apponyi, aristocrate viennois et excellent violoniste), ainsi que ce tout dernier quatuor catalogué, Hin ist alle meine Kraft (toute ma force s'en est allée) qu'il ne put achever.

Le total des quatuors de Haydn est souvent estimé à quatre-vingt trois ; il faut en ôter six oeuvres apocryphes, trois autres destinées à des formations différentes tout en ajoutant un quatuor authentique qui a été écarté du catalogue initial.

c) Musique pour clavier

En attendant un hypothétique catalogue complet des sonates pour clavier de Haydn (plus de soixante recensées avec certitude), nous pouvons déjà étudier l'art du compositeur qui assure, plus que quiconque, la transition du clavecin au piano. Les seize premières sonates ont été écrites pour le clavecin et l'esprit de la suite y souffle plus que celui de la sonate. A partir de 1767, un certain esprit "Sturm und Drang" habite certaines oeuvres, d'autres obéissent au style galant et se rapprochent de compositions similaires de Mozart. Dans les mouvements lents, Haydn se montre parfois d'une audace harmonique stupéfiante et prémonitoire. Mais ce qui frappe le plus au premier contact, c'est l'ingéniosité de l'écriture. Les propositions thématiques de Haydn sont souvent fort simples ; l'intérêt principal réside dans leur traitement. Dans l'exemple ci-dessous, le schéma est d'une particulière sobriété : le thème se plie à la carrure classique, avec demi-cadence à la quatrième mesure, cadence parfaite à la huitième ; seuls, les degrés forts sont sollicités et les valeurs utilisées se réduisent à la croche et double-croche, la noire marquant à quelques reprises le temps fort de l'accompagnement. C'est par un emploi judicieux de l'ornement, de la syncope, du registre aigu pour la main gauche, de la modification du principe d'accompagnement, des notes répétées, des brefs silences que le compositeur anime et fait pétiller le maigre matériau dont il use.



d) les concertos

Destinés à une exécution immédiate à la cour des Esterhazy, les concertos de Haydn sont rarement des oeuvres mûries. Les concertos pour piano sont les plus nombreux (11) ; seul, le concerto en Ré M. (1782) jouit d'une réelle popularité. Les instruments les plus variés sont sollicités - violon, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, cor ... - et le compositeur semble bien avoir utilisé l'orchestre dont il avait la charge comme un véritable laboratoire. C'est dans cette perspective que s'inscrivent les concertos pour orgue, le concerto pour deux cors et les concertos pour "lyre organisée" que Haydn transcrivit lui-même pour flûte et hautbois.

Le concerto pour violoncelle en Ré majeur (1772) et surtout le célébrissime concerto pour trompette en Mi b. majeur (1796) restent au faîte de la production concertante de Haydn. Le concerto pour trompette est l'un des tout premiers à avoir été écrit pour cet instrument qui venait de bénéficier d'une considérable amélioration avec l'adjonction d'un piston par le facteur anglais Clagget. D'emblée, le compositeur a pressenti le génie idiomatique de l'instrument et cette oeuvre demeure l'une des plus jouées du répertoire.

3) Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

C'est dans la petite ville de Salzbourg (dix mille habitants) que naît, le 27 janvier Wolfang Amadeus Mozart. Son père, Léopold, violoniste et compositeur de talent, est au service de la Cour du prince-archevêque. Pédagogue reconnu, auteur d'une méthode de violon, il se consacre à l'éducation musicale de ses enfants ; cinq d'entre eux mourront en bas âge. Restent Nannerl et Wolfgang ; ce dernier affirme d'entrée des dons d'une inexplicable perfection. Auteur de petits menuets dès l'âge de cinq ans, il se produit en concert un an plus tard. Commence ainsi une vie errante d'enfant prodige. Toutes les cours européennes reçoivent le jeune phénomène, l'Autriche, l'Allemagne, la Belgique, la France, la Hollande, l'Angleterre. A Paris, où il effectue deux séjours, ses oeuvres sont publiées dès 1766. Son premier opéra, La Finta semplice date de 1768 ; il est suivi de Bastien et Bastienne, inspiré du Devin du village de Jean-Jacques Rousseau. Les nombreux voyages effectués sont également pour le jeune Mozart l'occasion de recevoir l'enseignement de maîtres prestigieux : probablement Jean-Chrétien Bach au cours de son séjour londonien, mais surtout le Padre Martini de Bologne avec lequel il travaille tous les domaines de l'écriture, lors de ses trois séjours italiens. Mitridate, son premier opera seria, est le résultat immédiat de cet apprentissage. C'est également l'époque où Mozart écrit une grande abondance de musique religieuse tout en perfectionnant, par la production de très nombreuses pièces, sa science de l'écriture instrumentale.

Au sortir de cette période qui évoque irrésistiblement le mot de Rimbaud ("N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, trop de chance !" La Saison en Enfer, Matin) le retour à la réalité est dur pour le jeune homme inquiet qui ne peut plus compter sur la séduction facile de l'enfant prodige. A Salzbourg, la situation s'est terriblement dégradée avec l'archevêque Colloredo, tyran domestique qui ne tolèrera désormais aucun manquement au service, d'où la suppression de ces voyages qui ont tant enrichi le jeune créateur. Celui-ci multiplie les oeuvres religieuses, service oblige, sans renoncer à sa production instrumentale. Il ajoute, à la même époque, deux opéras à son catalogue : La Finta Giardiniera et Il Re Pastore (1775). En 1777, il prend l'une des décisions les plus importantes de la vie (et de nature à modifier le statut social de tous les compositeurs futurs) en donnant sa démission à l'archevêque-despote ; l'histoire retient volontiers le souvenir d'un coup de pied bien mal placé, mais l'anecdote ne doit pas occulter l'importance fondamentale de ce geste. Parti pour Paris avec sa mère, Mozart fait halte à Mannheim, y découvrant tout à la fois les charmes de l'orchestre et ceux d'une jeune cantatrice, Aloysa Weber. De cette double découverte, le musicien sortira enrichi, l'homme, meurtri. Cette déception sentimentale ne fait que précéder une suite d'évènements terriblement éprouvants : la mort de sa mère à Paris, l'insuccès dans une ville qui l'avait acclamé, le refus définitif d'Aloysa lorqu'il renouvelle sa demande. Tristement revenu à Salzbourg, Mozart y retrouve son poste et les difficultés et humiliations qu'il n'est plus en état de supporter. La rupture intervient, brutale, en 1781. C'est ici que se situe le trop fameux épisode du coup de pied, donné par le comte d'Arco. Mozart y gagna sa liberté et le comte un passage à l'histoire inespéré. Paris l'ayant déçu, c'est à Vienne qu'il décide de tenter sa chance. Il y retrouve

Aloysa, épouse sa soeur, Constance. Les débuts sont extrêmement encourageants. Mozart trouve de nombreux élèves, se produit en concert, écrit son premier grand chef-d'oeuvre théâtral, L'Enlèvement au Sérail, qui est donné en 1782. C'est en cette période faste qu'il fait la connaissance de Joseph Haydn, lequel, nous l'avons vu plus haut, ne lui ménage ni son admiration ni son amitié : "Je vous déclare devant Dieu, en honnête homme, que je tiens votre fils pour le plus grand compositeur dont le nom et la personne me soient connus " (déclaration de Haydn, en février 1785, au père de Mozart).

Les historiens sont unanimes à reconnaître l'importance considérable de l'engagement de Mozart, en décembre 1784, dans les rangs de la franc-maçonnerie ; il y trouve une richesse intellectuelle et spirituelle, propre à équilibrer sa sensibilité ainsi que de très nombreux contacts humains dont la profondeur contraste avec la superficialité des rapports mondains auxquels le contraint sa position. Son père et Haydn le suivront dans cette voie. Artistiquement, il semble commencer une éblouissante carrière. Quatuors, concertos, sonates et autres pièces se succèdent, d'une exceptionnelle qualité mais le triomphe vient de ses opéras, Les Noces de Figaro en 1786 et Don Giovanni en 1787, acclamé à Prague ; ce dernier point est en effet à souligner. Vienne se montre ingrate et la situation du génial compositeur se dégrade rapidement.

Le vent de la fortune a tourné : désormais les difficultés matérielles vont s'accumuler. Mozart multiplie les appels d'argent auprès de ses amis. Ses ouvrages sont mal payés, ses élèves le quittent, la situation familiale se dégrade. Son génie brille d'un éclat particulier en cette sombre période. Les derniers quatuors et concertos, les trois dernières symphonies l'attestent aussi bien que ses productions lyriques, Cosi fan tutte et surtout La Flûte enchantée. Le sublime concerto pour clarinette et le Requiem, inachevé marquent le point final de l'une des productions les plus bouleversantes et les plus fécondes de l'histoire de l'art musical.

Le 5 décembre 1791, Mozart quitte notre monde. Ses obsèques ont alimenté, par leur extraordinaire discrétion, une mauvaise littérature dont les effets sont tenaces. Certes, aucun témoin ne suivit le cortège mortuaire, mais la vraie raison de cette étrangeté doit être trouvée dans la sévérité des mesures sanitaires prises à la suite d'une épidémie de choléra beaucoup plus que dans les séduisantes propositions de scénarios fantastiques, mi-policiers, mi-diaboliques.

L'oeuvre -

- Musique vocale :

Ici, la traditionnelle classification religieuse/profane n'est pas complètement satisfaisante car Mozart a également écrit de nombreuses oeuvres où sont affirmées ses convictions maçonniques. Cette part de sa création est probablement la plus mal connue et nous la traiterons séparément.

a) Musique religieuse

Le Requiem, eu égard aux circonstances particulières de sa genèse, est, de loin, l'oeuvre religieuse la plus populaire de Mozart ; commandée au compositeur par un riche amateur peu soucieux de dévoiler son anonymat mais très désireux de s'en attribuer la paternité (l'argent se substituant ainsi aux carences d'une imagination stérile), cette messe des défunts est inachevée ; l'Introït et le Kyrie sont indiscutablement de Mozart. Le doute commence après et la querelle musicologique ouverte à ce sujet ne sera probablement jamais refermée totalement. Elève de Mozart, Süssmayer, à la demande de Constance, termine le testament du maître, à partir du matériau et des indications que ce dernier lui a transmis. Sombre et tragique, le Requiem traduit mieux l'âpre résignation face aux ténèbres éternelles que l'espérance en une radieuse survie métaphysique. Mais les oeuvres religieuses de Mozart sont loin de baigner tou-

tes dans ce climat de recueillement et d'intériorité. Parmi les quelque vingt messes qui nous sont parvenues, la plupart témoignent de qualités dramatiques plus que religieuses. L'Eglise du XVIII° siècle aime le faste et Mozart, qui travaille - ne l'oublions pas - à la commande, se plie à la volonté ambiante. Il est par ailleurs obligé de se plier à de nombreux usages dont la non-observance ruinerait son crédit auprès de ses employeurs. Les Messes brèves sont destinées à l'office, ce qui conduit à réduire leur durée et à privilégier l'intelligibilité du texte. Les Messes solennelles concertantes font appel à un effectif orchestral, aux choeurs et soli. La Messe en ut m., K.427 doit probablement sa richesse au fait que Mozart n'était pas tenu par la commande (elle est le fruit d'un voeu personnel) ; aussi le compositeur y voit-il l'occasion d'exprimer ses aspirations en matière de musique religieuse combinant à loisir la sûreté de la science et la puissance de l'inspiration. Tout comme le Requiem, l'oeuvre est inachevée. La Messe du Couronnement, K.317, brève et équilibrée, est la seule à jouir d'une authentique popularité. L'exemple le plus parfait de la musique religieuse mozartienne date des derniers mois du compositeur ; il s'agit du célèbre Ave verum Kr 618 ; la maîtrise polyphonique, le sens du sacré et la limpidité mélodique y sont concentrés en un inexprimable enchantement. Sont également à signaler des oratorios, des cantates, des Offertoires, des Litanies, des Vêpres, des sonates d'église, des motets, des Kyrie. Si le Requiem et l'Ave verum datent de la dernière année du compositeur, il convient cependant d'observer que Mozart cesse d'écrire pour l'Eglise après son entrée dans la franc-maçonnerie.

b) Musique profane

Il s'agit, pour une part, d'oeuvres détachées à propos desquelles se pose un problème de terminologie (lieder ? mélodies ? airs ? ...) et pour une autre part, la plus importante, du théâtre musical.

Les airs accompagnés par l'orchestre ne posent pas de problème particulier d'analyse tant ils sont proches des pages lyriques que l'on trouve dans tous les opéras mozartiens. La langue italienne est nettement plus fréquemment employée que l'allemande, situation inverse de celle des airs accompagnés au clavier. L'une des pièces les plus émouvantes de ce répertoire est le "lied" Abendempfindung en Fa M. K.523, écrite juste après le décès de Léopold Mozart (1787) sans qu'il soit possible de savoir si l'évènement a créé l'oeuvre.

Faisant figure de curiosité, les Canons vocaux K. 553 à 562 sont de ravissantes compositions aux accents parfois archaïques (notamment dans l'Ave Maria). Pour les ensembles, le compositeur marque une certaine prédilection à l'endroit du trio, bien que l'on trouve également quelques duos, parfois avec choeur.

Les opéras de Mozart constituent peut-être la part la plus précieuse de son héritage. Le catalogue de ces oeuvres est formé d'une vingtaine de numéros ; certains, les premiers, les oeuvrettes de circonstance, présentent un intérêt mineur mais leur étude peut se révéler enrichissante si l'on considère qu'ils sont de la plume qui a signé Don Giovanni .

Apollo et Hyacintus : première incursion du compositeur dans le domaine dramatique, il s'agit d'un petit opéra en latin, datant de l'époque des voyages (1767) ; il fut donné à Salzbourg.

Bastien et Bastienne : K. 50 . L'oeuvre a été écrite à Vienne, pour le docteur Messmer Parodie du Devin du village de Rousseau, elle possède des pages d'une grande fraîcheur mélodique. Beethoven y trouvera le thème initial de sa troisième symphonie.

La Finta semplice : Ecrit la même année, ce petit opéra s'inspire d'une pièce de Goldoni ; il est également donné à Salzbourg.

Mitridate, Re di Ponto : (1770) Premier opera seria du tout jeune compositeur, il est

écrit et donné à Milan. Mozart inaugure ainsi une série dans le genre seria. Suivent aussitôt Ascanio in Alba et Il sogno di Scipione, puis Lucio Silla K. 135 (1772). Dans cette dernière oeuvre, le compositeur fait entendre déjà les accents dramatiques que l'on retrouvera dans les opéras de la maturité.
La Finta Giardiniera : K. 196 (1775) Retour à l'opera-buffa ; la musique est aimable et enjouée.
Il Re Pastore : K.208 (1775) Musique tout aussi aimable que dans l'oeuvre précédente bien qu'il s'agisse d'un opera seria ; Mozart, plus qu'à l 'habitude, a soigné la partie instrumentale. L'oeuvre fut donnée à Salzbourg.
Zaïde : K. 344 (1780). Inachevé , cet opéra est le dernier "exercice" de Mozart en la matière ; il fut découvert après la mort du compositeur. Le livret, allemand, est dû à Schnatner ; il est probable que le maigre intérêt de l'intrigue a dissuadé le compositeur de mener à bien l'ouvrage. Le titre original, Le Sérail, évoque bien sûr, le futur chef-d'oeuvre du singspiel.

Idoménée, roi de Crète : K. 366 (1781). En passant commande à Mozart de cet opéra, la Cour de Munich est à l'origine d'un tournant capital dans l'histoire du théâtre musical. Le compositeur est en pleine possession de ses moyens ; il connaît les dangers du genre, en premier lieu la faiblesse du livret. Sa maîtrise de l'orchestre et de la voix, sa connaissance de l'opéra italien et de son homologue français, sa découverte mûrie des trouvailles de Mannheim, son intuition géniale de la nécessaire osmose entre verbe et musique, sont autant d'atouts pour s'affirmer de façon éclatante et définitive. La dramatique dimension des choeurs, la terrible et inébranlable résolution du dieu de l'Océan, le désespoir d'Electre, la tension de la scène de l'oracle (qui résoud le drame par la renonciation d'Idoménée) ont assuré le succès de l'oeuvre. Les airs sont d'une bouleversante expression et la beauté grandiose du grand quatuor du dernier acte n'a guère d'équivalent dans la tradition lyrique, même chez Mozart. Il faut donc regretter que l'oeuvre, parce qu'elle se soumet aux lois désuètes de l'opera seria, soit si peu représentée.

L'enlèvement au sérail : K. 384 (1782). Premier authentique opéra allemand, l'Enlèvement est une oeuvre étincelante, la plus joyeuse de Mozart ; point trop complexe, le livret se livre admirablement à l'expression d'un humour musical infaillible. Les passages comiques (trio de la fin du premier acte, ivresse d'Osmin, espièglerìes de Blondine ...) sont traités avec un art suprême, mais il est aussi des épisodes d'une étrange et fascinante beauté, tel le merveilleux quatuor du second acte où les deux couples, après les épreuves, chantent la noble sérénité de l'amour dégagé des passions vulgaires L'efficacité scénique est magistrale. L'orchestre, soigné et riche, joue sur une large échelle expressive. Quelques percussions inhabituelles (grosse caisse, cymbales, triangle) soulignent l'exotisme "turc" de la partition. L'oeuvre se termine par un vaudeville ("Wer so viel Huld ...") en forme de morale : rien de plus haïssable que la haine !
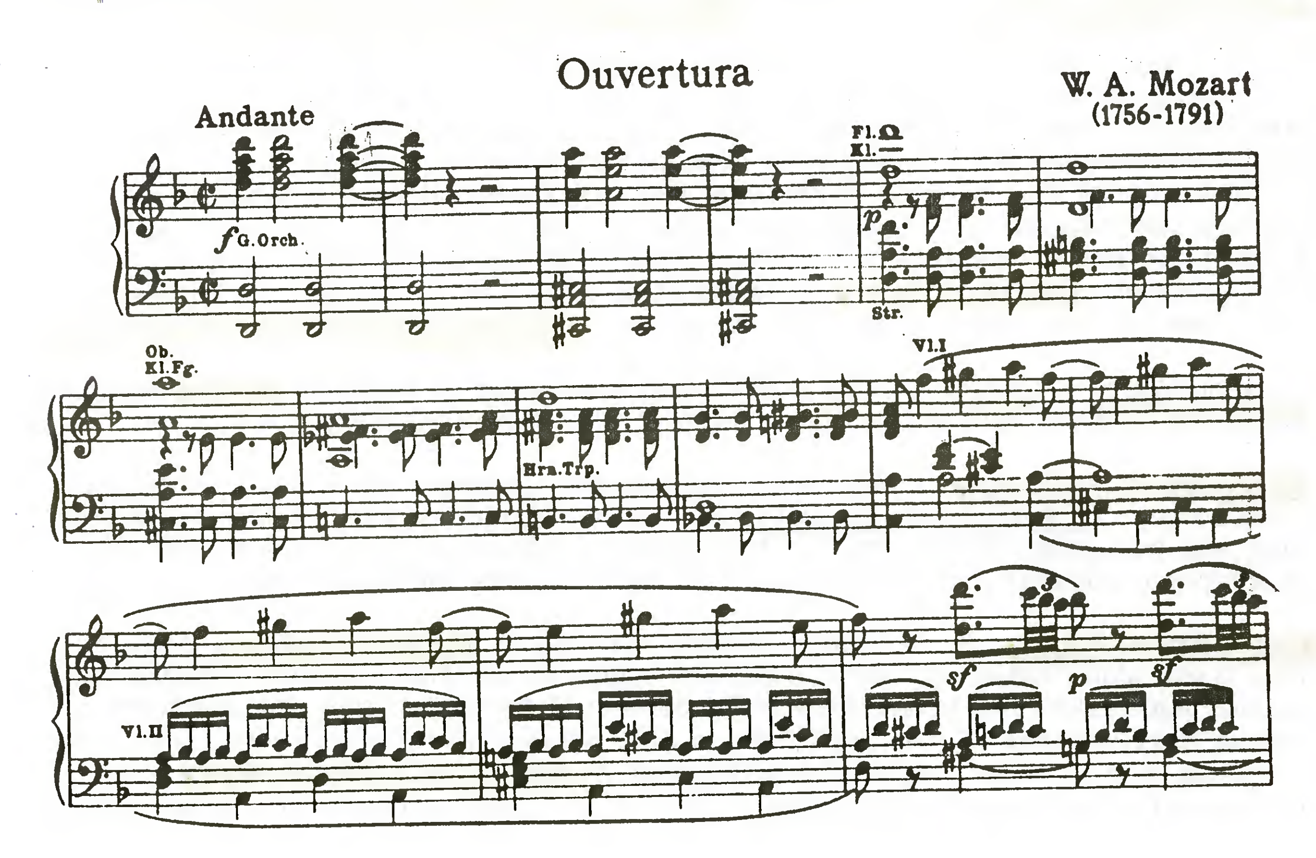
L'Oie du Caire et L'Epoux trompé (1783) s'inscrivent dans la tradition bouffe, mais il s'agit là d'oeuvres tout à fait secondaires et d'ailleurs inachevées.

Le Directeur de théâtre : (1786) Petit ouvrage dont la gaieté et le sujet ne sont pas sans évoquer L'Impromptu de Versailles de Molière. Mozart se met lui-même en scène avec son librettiste Schikaneder et la cantatrice jalouse de ses prérogatives. Les tourments du directeur de théâtre sont évoqués de très spirituelle façon.

Les Noces de Figaro : K. 492 (1786). Exemple accompli de l'opéra populaire, dans la plus haute signification du terme, l'oeuvre, créée en mai 1786 à Vienne, reçut un tel accueil que Mozart put croire être enfin parvenu à surmonter tous les obstacles jusque là rencontrés. Il n'en sera rien, la capitale autrichienne retombant très vite dans une plus ou moins courtoise indifférence. Mozart a rencontré Da Ponte ; la collaboration des deux hommes débouchera sur trois chefs-d'oeuvre. Le livret, adapté

de la sulfureuse pièce de Beaumarchais (et singulièrement épuré par la censure) offre au compositeur de larges possibilités expressives tant l'éventail des émotions est large. Les ensembles sont étincelants, les airs admirablement ciselés et il règne sur l'ensemble de la partition une atmosphère étrangement poétique, toute de légèreté, d'esprit et de mélancolie. La cavatine de Barbarina, en ouverture du IV° acte en est l'une des plus sensibles expressions. Surtout, les personnages sont l'objet d'une peinture psychologique approfondie, sans précédent dans l'histoire du théâtre lyrique. Respectant scrupuleusement la volonté de Beaumarchais, Mozart définit essentiellement Figaro comme un homme d'action : la sagesse mutine de Suzanne, la passion tourmentée du comte, les émois adolescents de Chérubin, la noblesse ardente de la comtesse, la stupidité taurine du jardinier, la troublante ingénuité de Barberine ... tout cela s'éclaire musicalement avec acuité et pertinence. La musique ne se contente plus d'accompagner l'action ; elle est action en soi.

Don Giovanni : K. 527 (1787). L'opéra par excellence, une fascinante réussite ! Encore une fois, Mozart est servi tout à la fois par un argument d'une très haute tenue et par l'habileté de son librettiste, Lorenzo da Ponte. L'ouvrage est créé (triomphalement) à Prague où la popularité du compositeur est à son comble. L'oeuvre est plus dramatique que tragique. Les derniers jours de Don Giovanni sont l'occasion d'une course effrénée au plaisir qui s'accomplit tel un défi sans espérance. Les interprétations les plus diverses ont été données par les exégètes de l'oeuvre. Libertin, mécréant, athée, indifférent, cruel, Don Giovanni garde intact son pouvoir de séduction, tant son attitude se calque sur le refus de la règle, sur le mépris de la convention. Qu'il connaisse le prix à payer, cela n'est pas douteux (le titre exact de l'oeuvre est explicite : Il Dissoluto punito) et Mozart nous offre une nouvelle preuve de son prodigieux instinct dramatique en ouvrant l'opéra sur l'angoissant motif pointé (observer la tragique descente chromatique de la basse ; cf. Purcell : la déploration de Didon) qui accompagnera le retour du Commandeur, corporification du Châtiment !



Si Leporello demeure l'un des plus grands rôles de basse comique du répertoire, ce sont surtout les trois rôles féminins dont le traitement musical soulève l'admiration. Elvire, passionnée et résignée, Zerlina, crédule mais rusée, Donna Anna, partagée entre le feu et la glace, sont toutes trois bouleversées par ce que révèle leur rapport au libertin sans pitié ; de cette sombre apocalypse, la musique de Mozart se fait le lumineux interprète.

Cosi fan tutte : K. 588 (1790). La légèreté du livret a été volontiers soulignée, non sans raison. N'est par Marivaux qui veut et l'adroit Da Ponte nous offre un scénario bien mince ! Deux couples, une paire de rusés complices, un quiproquo volontaire et un dénouement sans surprise : les ingrédients ne brillent pas par l'originalité. L'on n'en admire que davantage la profondeur et la science d'une musique qui sait nous faire entendre, sous le vernis de la plaisanterie, les accents douloureux d'une légitime amertume.

La Clémence de Titus : K. 621 (1791) . L'ouvrage pose problème. Rarement joué, il est le plus souvent passé sous silence par les mozartiens les plus zélés. Lui sont reprochés pêle-même l'invraisemblance du livret, la précipitation de sa conception (trois semaines), la médiocre caractérisation des personnages (un comble chez Mozart !), le retour aux conventions de l'opera seria ... En fait, nombreuses sont les scènes musicalement admirables et théâtralement bien venues. L'opéra semble surtout souffrir d'un prestigieux voisinage qui amène inévitablement les comparaisons.

La Flûte enchantée : K. 620 (1791). Féérie populaire ou conte ésotérique, probablement les deux à la fois, l'ultime chef-d'oeuvre de Mozart se présente comme le fruit d'un double désir : offrir au public populaire un divertissement d'une exceptionnelle qualité et dispenser, sinon un enseignement, du moins une sorte d'initiation ésotérique fondée sur les idées les plus riches et les plus fécondes. Franc-maçon tout comme Mozart, Schikaneder, librettiste, directeur de théâtre et ami du compositeur, s'est inspiré d'un ouvrage paru peu de temps auparavant sous la plume d'un haut représentant de la Maçonnerie viennoise : Les Mystères égyptiens. Cette grande ambition ne pouvait se réaliser qu'au prix d'un de ces tours de force qui sollicitent le plus haut génie. Mozart n'a pas failli. L'oeuvre (magistralement analysée par Jacques Chailley, cf. bibliographie) est l'un des sommets non seulement de sa production, mais aussi de toute l'histoire du théâtre.

c) Musique maçonnique

L'influence de la Maçonnerie sur la musique de quelques grands compositeurs s'exerce selon un double principe. Elle peut se découvrir dans une oeuvre à vocation symbolique - triomphe de la Lumière sur la Nuit, de l'ordre sur le chaos ... - que cela soit explicite (Introduction de La Création de Haydn) ou non (Quatuor des dissonances de Mozart). En ce cas, seule l'analyse permet d'en relever les traces : prédilection pour le chiffre 3, pour certaines tonalités (Ut M., Mi b. M.), usage de la clarinette (instrument traditionnel des cérémonies de Loge), fréquence de dissonances appelées à se résoudre etc. Mais cette influence peut aussi provoquer directement la genèse d'oeuvres à usage interne.

Tel est le cas de ces cantates, cantiques, odes, que Mozart multiplie à partir de 1785, un an après qu'il ait été "initié". Jacques Chailley a démontré que des hymnes ou autres oeuvres maçonniques ont été composées bien avant cette date, mais Mozart semble avoir été intellectuellement et spirituellement fouetté par la découverte du monde des Loges. Le sentiment chrétien du compositeur (il n'y a là rien de paradoxal pour l'époque) s'affirme dans un certain nombre d'ouvrages où la fraternité, la bonté, la solidarité, sont exaltées avec ferveur. La Joie du Maçon, cantate pour ténor, choeur d'hommes et orchestre, la sublime Cantate maçonnique K. 623 et l'Ode funèbre maçonnique K. 477 (10 Novembre 1785), profonde méditation sur la mort, sont les exemples les plus achevés d'une production très injustement sous-estimée.

- Musique instrumentale :

a) Les symphonies

La première symphonie de Mozart dont l'authenticité est certaine date de 1764 (peut-être 1765) ; en Mi b. majeur, elle fait appel au quatuor, plus deux hautbois et deux cors. La dernière a été écrite en 1788. Avec son olympienne tonalité de Do majeur, Jupiter s'est enrichie des flûtes, bassons, trompettes et timbales (mais non des clarinettes requises pour les deux précédents numéros).

Mozart n'hésite pas à étoffer son effectif orchestral (la Symphonie parisienne N° 31, K. 297, est écrite à 17 parties réelles, le quatuor, deux flûtes, deux hautbois deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales) mais il opère avec une relative prudence, refusant bien souvent les timbales, mélangeant rarement clarinettes et hautbois (à trois reprises seulement, K. 297, K. 385 et K. 550). La tonalité mineure est extrêment rare (K. 183 et K. 550, toutes deux en sol). Le nombre de mouvements est variable, exceptionnellement deux, parfois trois, souvent quatre. Il semble qu'il n'ait pas opté de façon définitive pour l'une ou l'autre de ces solutions, l'une des dernières symphonies (et parmi les plus belles), Prague, K. 504, étant divisée en trois mouvements. A titre de curiosité, signalons la 23° sympho nie, K. 181, dont les mouvements s'enchaînent.

L'influence de Haydn n'est pas toujours aisée à mesurer ; l'appel à l'introduction lente pour les symphonies 36 à 39 peut en sembler l'évidente manifestation. En revanche, il se montre plus fidèle que son aîné à la forme-sonate, et moins attiré par la variation.

La première période de création conduit le jeune Mozart jusqu'en 1773 ; il est alors sous l'ascendant de l'école italienne, ayant effectué trois séjours en ce pays, et bien qu'il ait découvert Haydn dès 1768.

C'est seulement ensuite qu'il devient réellement original. Nous savons Mozart très attentif aux courants artistiques et philosophiques de son temps. Il est donc extrêmement probable qu'il subit l'influence grandissante du Sturm und Drang qui se faisait jour dans la littérature germanique. Ainsi s'expliquerait le choix de la tonalité de sol mineur pour cette symphonie K. 183 que nous signalions plus haut.

Nouveau choc décisif, son grand voyage parisien ouvre . son esprit et son appétit de créateur à la solennité du grand orchstre tel qu'il était conçu au Concert Spirituel et aux subtilités d'une orchestration mannheimiste qui exploite la singularité de chaque timbre. C'est ici que se situe la composition de la Symphonie Parisienne, la première dans laquelle il introduise les clarinettes (il attendra quatre ans avant d'y recourir à nouveau). La dernière symphonie témoignant directement de ces influences est la 34°, K. 338, écrite à Salzbourg. Le grand orchestre y sonne magnifiquement et les nombreux contrastes attestent la parfaite assimilation des leçons de Paris, Mannheim, Milan et Vienne (Haydn).

A partir de cette date, Mozart écrit en moindre quantité, mais il offre à la postérité une série éblouissante de six chefs-d'oeuvre (la 37° symphonie des catalogues étant l'oeuvre de Michel Haydn).

- Symphonie en Ut majeur, K. 425, dite Linz parce que composée dans cette ville en novembre 1783. Légère et spirituelle, elle est la première à réclamer une introduction lente (Mozart vient de rencontrer Haydn).
- Symphonie en Ré majeur, K. 504, dite Prague et donnée dans cette ville si consolatrice le 19 janvier 1787. En trois mouvements, son écriture est d'une riche densi té polyphonique.

Ces deux oeuvres ont été précédées par la symphonie Haffner K. 385 en Ré majeur, qui s'apparente plutôt à la sérénade. En 1788, paraissent coup sur coup les trois ultimes et monumentaux numéros de cette prestigieuse série.

- Symphonie en Mi b. majeur, K. 543 (n° 39) : reprenant l'effectif d'un Gossec, elle offre une autonomie sans précédent aux divers pupitres ; Mozart a désormais dé-

passé les leçons de son siècle, celles de Haydn comprises. La perfection formelle, la sobriété dans l'expression, la mesure dans une sereine allégresse, contribuent à modeler ici un archétype de la symphonie classique. Ainsi s'explique la médiocre attention que lui prêtèrent les romantiques (Wagner sera le premier à lui rendre pleinement justice).

- Symphonie en sol mineur, K. 550, (n° 40). La plus populaire des symphonies de Mozart est aussi celle qui pose les plus ardus problèmes d'analyse. Le charme mélancolique qui étreint l'auditeur est fécondé par une science confondante de l'écriture ; l'on peut affirmer que cette science se manifeste dès la première note si l'on considère la charge d'émotion que supporte l'appoggiature du mi b. initial sur le ré (dominante) ; dans cette optique, sont à observer dans le premier mouvement le rôle expressif du silence, la brusque modulation en fa dièse mineur du développement, dans ce même développement la fragmentation du thème aux cordes graves, les dialogues entre pupitres (bois /cordes) ou encore la longue montée chromatique syncopée, sur pédale de tonique,qui annonce la coda. Le second mouvement est au moins aussi riche d'effets : répartition de la cellule rythmique fondamentale (deux brèves) à tous les pupitres, superposition de mesures (3/4 sur 6/8) pour mieux faire ressortir le motif mélodique,retards et notes de passage, chromatismes quasi wagnériens du développement (écouter les bois à partir de la mesure 67 tandis que les violons énoncent le total chromatique). Le troisième mouvement est bâti sur un groupe-ostinato (4 croches) mis en valeur dès l'entrée par la syncope qui le précède. Dans le dernier mouvement, nous retrouvons les procédés de l'allegro initial avec un usage plus affirmé des septièmes diminuées et des traces de style fugué dans le développement (trois mouvements font donc appel à la forme-sonate) très tourmenté harmoniquement. Unanimement, universellement et immédiatement admirée, cette oeuvre rayonnante, deux siècles après sa création, conserve intacte sa poignante magie.

- Symphonie en Ut majeur, K. 551, (n° 41), dite Jupiter : achevée quinze jours après la symphonie en sol mineur, elle a été souvent comprise comme une vigoureuse réaction au désespoir supposé de son illustre devancière. Ce jugement simpliste ne peut être accepté sans nuances importantes. Car la symphonie Jupiter est aussi, sous l'expression d'une sérénité olympienne, le terreau de terribles luttes qui atteignent leur plus intense acuité dans la titanesque fugue finale. Mozart cependant reste fondamentalement classique en ce sens que les passions s'expriment dans un cadre structurel maîtrisé et jamais menacé d'éclatement. "Il ne s'agit pas d'une brèche héroïque par où l'on accède à une paix arrachée de haute lutte " fait observer Jean-Victor Hocquard (Mozart, Solfèges, p. 134). Pas davantage la jubilation n'est ici sublimation de pulsions démoniques, ni exaltation évasive. Non, la force présente est calmement virile, à la fois alerte et majestueuse, puissante et détendue, en un mot : équilibrée.

Au cours de ses voyages italiens et parisiens, Mozart a découvert le principe de la symphonie concertante. C'est ainsi que lors de son retour à Paris en 1778, il se présente avec la symphonie concertante K. 298b pour hautbois, clarinette, basson et cor solistes. Imposante par sa durée, l'oeuvre brille, à défaut de concision, par le traitement des instruments solistes (influence immédiate de Mannheim). Ce goût pour l'ampleur et l'épanchement lyrique se manifeste également dans la symphonie concertante pour violon et alto, K. 364, (1779) en Mi b. majeur ; le compositeur y laisse se dérouler de très longs dialogues entre les deux instruments solistes qui dispensent par endroits une émotion fragile. Les autres productions de même genre du maître présentent un intérêt secondaire et sans rapport avec ses chefs-d'oeuvre purement symphoniques.

b) la musique de chambre

La musique de chambre mozartienne se divise en trois catégories pour les commodités de classement et de catalogue : musique pour cordes (la part la plus abondante), musi- pour cordes et clavier, musique pour cordes et vents.

Musique de chambre pour cordes

~ Duos ~
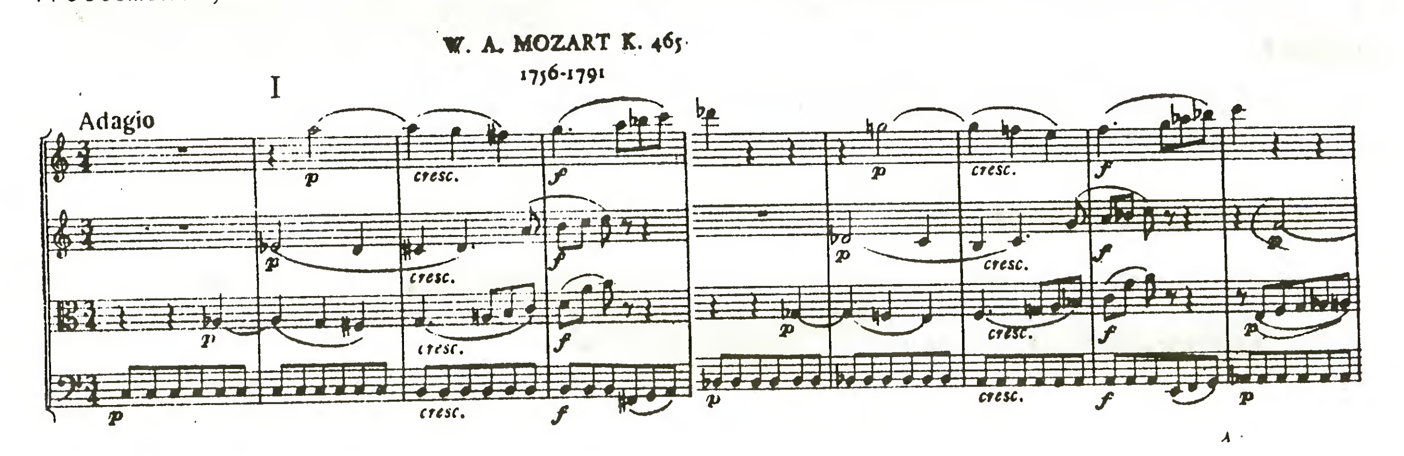
Les deux duos pour violon et alto (K.423 et 424) ont été écrits en 1783, lors d'un séjour salzbourgeois du compositeur. Geste d'amitié envers Michel Haydn, ils sont destinés à compléter une série que ce dernier, malade, n'était pas en état de terminer. Quoique ravissantes, ces deux pièces manquent d'envergure. Un contrepoint équilibré y assure une place égale aux deux solistes.

~ Trios ~

Ici, la production de Mozart est encore plus mince puisque, si nous ne tenons pas compte d'oeuvres de jeunesse connues par la seule rumeur, elle se limite à un seul numéro. Il s'agit du célèbre Divertimento-trio en Mi b. majeur K. 563 (1788). Dédié à Puchberg, l'oeuvre est construite en six mouvements dont un andante à variations qui reste l'une des grandes pages du compositeur.

~ Quatuors ~

Les quatuors de Mozart sont au nombre de 23 à 27 selon que l'on tient compte ou non d'un certain nombre de compositions qui font appel à la formation de ce nom sans adopter le cadre structurel et formel permettant de les considérer comme d'aunthentiques quatuors. Toujours précoce, le compositeur écrit son premier quatuor en 1770, à l'occasion de son premier voyage italien. Suivent, en 1773, les quatuors K. 160 et 168. A la même époque, Mozart effectue un voyage à Vienne et y découvre, ébloui, les six magnifiques Quatuors de Soleil de Haydn. Il a lui-même, l'année précedente, produit la suite des six Quatuors milanais K. 155 à 160, où s'élèvent des accents d'une inhabituelle gravité, mais le choc produit par les oeuvres de son grand aîné, affermissant et élèvant son ambition, nous vaut probablement les six Quatuors K.168 à 173. L'écriture y est savante et parfois austère. Mozart hésiterait-il face à ce genre où ses qualités semblent pourtant devoir s'épanouir avec bonheur ? Il est permis de se poser la question : car il renonce à écrire tout autre quatuor jusqu'en 1782. Coïncidence ? Haydn a lui-même cessé d'en écrire jusqu'en 1781, année de ses Quatuors russes. Et Mozart, à son tour, répond par les Quatuors K. 387, K. 421, K.428 (de décembre 1782 à juillet 1783) tous trois dédiés à Haydn. Ils seront complétés par les trois quatuors de 1784 et 1785. Sous la double influence de Haydn et de Jean-Sébastien Bach, Mozart nous offre des oeuvres qui ont renoncé à toute séduction facile. Dans le fameux Quatuor des Dissonances, K. 465, le compositeur, qui vient de rejoindre la Franc-Maçonnerie, évoque le chaos par les frottements, le flou de la tonalité, le manque de symétrie, l'abondance d'altérations...



Les trois Quatuors prussiens (K. 575, 589 et 590) ont été commandés par le roi de Prusse qui souhaitait voir Mozart lui fournir des pièces propres à mettre en valeur son talent de violoncelliste. Les trois autres quatuors qui devaient compléter cette commande ne seront jamais écrits. Placé dans l'obligation de faire la partie belle au violoncelle, Mozart accentue la sévérité contrapuntique de son écriture

~ Quintettes ~

Haydn n'a pas écrit de quintette. Faut-il y voir la raison de l'exceptionnelle réussite de Mozart dans le genre ; rarement il se sera exprimé de façon aussi profondément personnelle que dans ses quintettes tardifs (un seul, K. 174, date de ses jeunes années -1773-). Les deux Quintettes K. 515 et 516 datent d'une période de deuils successifs ; Mozart perd son troisième enfant, son ami Hatzfeld, son père enfin, qui disparaît après une brève maladie dont le compositeur a suivi (épistolairement) l'évolution avec angoisse. Mais surtout, il s'agit d'une époque où Mozart réfléchit beaucoup sur la mort. C'est du 4 avril 1787 que date la lettre célèbre adressée à son père, lettre où perce une étonnante résignation qu'exprime au mieux cette phrase si souvent citée : "Comme la mort (à prendre exactement la chose) est la raison finale de la vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable et parfaite amie de l'homme, que son image pour moi, non seulement n'a plus rien d'effrayant, mais est vraiment très apaisante et consolante." Dans les deux quintettes pré-cités, l'angoisse et la tension se heurtent à la froide logique de l'écriture. La passion ne se traduit nullement en accents déchirants ; elle frémit à chaque instant sous une trame d'une apparente sérénité. Nous retrouverons l'expression sublimée de ces tourments dans les deux derniers quintettes K. 593 et K. 614. Le premier constitue probablement le sommet de la musique de chambre de Mozart. Les audaces harmoniques plongent l'auditeur dans un tourbillon tragique. L'angoisse se transforme peu à peu en douceur résignée (dans l'adagio) puis en apaisement (menuet) avant l'explosion heureuse du finale. Le dernier quintette, K.614 d'une légèreté aérienne, précède immédiatement la composition du Requiem et de la Flûte enchantée.

Musique de chambre avec clavier

~ Trios ~

Le Trio en Mi b. majeur K. 498 (1786) est écrit pour clarinette, instrument de prédilection du compositeur, alto et piano
Mozart a également produit cinq Trios pour violon, violoncelle et piano : K. 496 et 502 (1786) K. 542, 548 et 564 (1788). Il convient d'y joindre une oeuvre de jeunesse, celle par laquelle Mozart s'essaie sérieusement à la musique de chambre, le Trio-divertimento avec piano K. 254 (1776).

~ Quatuors ~

Les deux Quatuors pour violon, alto, violoncelle et piano ont été composés en 1785 (K. 478, sol mineur) et 1786 (K. 493, en Mi bémol majeur). Ce dernier est écrit en mémoire de Schobert, l'ami de la jeunesse, prématurément disparu à l'âge de trente-sept ans.

~ Quintette ~
Pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor (K. 452, 1784)c'est un chef-d'oeuvre de limpide fraîcheur.

Musique de chambre pour cordes et vents

~ Quatuors ~

Il sont au nombre de trois. Les deux Quatuors pour cordes et flûte, K. 285 (1777), une oeuvre joyeuse et pimpante, et K. 298 (1778), trahissent l'influence toute fraîche de Mannheim. Le Quatuor pour hautbois K. 370 allie une grande pureté des lignes mélodiques à la clarté de la structure. L'écriture instrumentale est scintillante, sans effet gratuit de virtuosité.

~ Quintettes ~

Le Quintette avec cor est une oeuvrette d'esprit concertant, dont l'importance est négligeable dans la production du compositeur.
Le Quintette avec clarinette K. 581 (1789) constitue en revanche l'une des réussites les plus achevées de Mozart. Ecrit dans la même tonalité (La majeur) que le futur concerto pour clarinette, il est écrit pour Anton Stadler, frère de Loge du compositeur. Nous avons déjà évoqué la prédilection du compositeur pour cet instrument alors mal accepté Il en avait découvert la beauté à Paris* et se plaignait, au retour de son voyage de 1778, de n'en pouvoir disposer à Salzbourg : "Ah! si seulement nous avions aussi des clarinettes! Vous ne pouvez savoir quel effet magnifique fait une symphonie avec flûtes, hautbois et clarinettes ...". Cette tendresse est particulièrement perceptible dans le Larghetto (Ré majeur) de ce quintette, où le violon et la clarinette engagent le plus suave des dialogues. Dans le finale, en variations, le timbre de l'instrument est magnifiquement exploité.

c) Musique pour clavier

Les premières compositions de Mozart (en fait des improvisations guidées et notées par son père) sont passées à l'histoire comme témoignage de sa stupéfiante précocité.
Les pièces bréves du compositeur (une vingtaine), ses quinze séries de variations(Ah! vous dirais-je Maman, Lison dormait ...) et ses magnifiques fugues (elles datent de sa découverte de Bach en 1782-1783) méritent d'être mentionnées mais elles s'effacent au regard de l'historien derrière le double massif des sonates et des fantaisies.
Ayant assimilé diverses influences, Mozart choisit la forme ternaire et s'y tient. La forme-sonate est presque systématiquement choisie pour l'allegro initial, avec de notables exceptions (variations de la sonate en La majeur, K. 331, allegro initial sous forme de thème varié). La forme-rondo régit souvent le troisième mouvement, le second obéissant à des cadres plus aléatoires (lied, menuet, variations ...).
Les sonates sont fréquemment regroupées en série. Ainsi les six sonates "salzbourgeoises" (K. 279 à 284), les six sonates "de Mannheim" (1777) ou les sonates "parisiennes" (1778). Si, dans les premières, dites aussi "à Durnitz", Mozart semblait limiter son ambition à offrir des pièces de valeur aux pianistes débutants, il vise beaucoup plus haut avec les sonates "parisiennes". L'inspiration y est continue, la clarté admirable et les passages brillants alternent avec les plages de recueillement.
De 1785 datent ces deux chefs-d'oeuvre que sont la Fantaisie et la Sonate en ut mineur (K. 475 et K. 457). Il s'agit des pages les plus bouleversantes que Mozart ait consacrées au piano. L'auteur y attachait d'ailleurs une importance particulière ; dans son esprit, la Fantaisie devait servir d'introduction à la Sonate. Il est bien regrettable que la dédicataire de l'oeuvre, Thérèse von Trattner, se soit toujours refusée à communiquer les indications tout spécialement rédigées par le compositeur. Les idées y sont profuses et d'une incomparable profondeur d'inspiration. L'audace harmonique, l'usage du chromatisme, les ruptures dans l'intensité, l'exploitation d'un large ambitus, se mettent au service d'une passion véhémente dont l'expression tragique et angoissée contraste

* et Milan

avec le lyrisme serein de certains épisodes.

Les sonates pour piano et violon figurent ici à titre purement indicatif. Mozart s'y est consacré de 1775 à 1780. Assez brèves (sauf exception, cf K.454) elles témoignent surtout de l'excellence de la méthode mise au point par Léopold Mozart, qui a lui-même initié Wolfgang à la technique de cet instrument. La partie pianistique est toujours très soignée.

d) Les Concertos

~ Piano ~

Les concertos pour piano de Mozart constituent, aux oreilles de nombreux mélomanes, la part la plus précieuse de son héritage. Au nombre de 21 (plus un concerto pour deux pianos et un autre pour trois pianos, plus quelques arrangements de sonates en concertos et en ne tenant pas compte des ouvrages apocryphes), ils ont accompagné le maître de l'année des premières très grandes réalisations (1773) à celle de la mort (1791). Les modèles n'ont pas manqué au jeune compositeur ; les fils Bach (Jean-Chrétien et Karl-Philippe Emmanuel) mais aussi Schobert, ses maîtres italiens ... La forme est ternaire. Mozart place toujours le mouvement lent entre les deux allegros.

Le concerto en Ré majeur K. 175 ouvre la prestigieuse série en 1773 ; Mozart vient de produire les trois grandes symphonies K. 183, K. 200 et K. 201. Son expérience de symphoniste nous vaut donc un traitement orchestral extrêmement soigné, avec timbales et trompettes. La fécondité contrapuntique du finale est admirable.

Le Concerto Jeunehomme (du nom de la dédicataire, excellente interprète française) K. 271, quoique datant de la période "galante" de Mozart (1777) si souvent décriée, témoigne d'une remarquable intelligence des possibilités sonores et expressives de l'instrument.

L'année de ses vingt ans, Mozart écrit trois concertos (K. 238, 246 et 242 pour trois pianos) qui traduisent, par leur lumière, une joie de vivre émouvante. Nous retrouverons cette clarté et cette légèreté dans la trilogie de 1782 (K. 413 à 415).

Commence ensuite cette courte (1782-1784) et féconde (12 concertos) période au cours de laquelle le compositeur cultive d'autant plus volontiers le genre qu'il devine là le plus sûr moyen de s'imposer au public viennois. La postérité a élu le concerto en ré mineur K. 466, où l'effectif orchestral est particulièrement important : cordes, flûte, hautbois, bassons, cors, trompettes et timbales. Etrange atmosphère que celle de ce concerto avec son introduction sombre et mystérieuse, la tristesse méditative du premier thème, la sobriété lyrique du mouvement lent, la formidable vigueur orchestrale du finale qui se termine dans une triomphale tonalité majeure. Trois autres concertos sont à connaître impérativement : K. 459 (Fa majeur), K. 467 (Ut majeur) et K. 482 (Mi b. majeur).

Le concerto du Couronnement K. 537 (Ré majeur) marque le dernier triomphe personnel du compositeur, lors de sa création par ce dernier à la Cour de Dresde. C'est dans le but de retrouver les faveurs du public et la reconnaissance officielle qu'il écrit son dernier concerto, K. 595 (Si b. majeur) l'année même de sa mort. Peine perdue ! Le compositeur devra se contenter d'une audition privée. L'effectif orchestral a été très réduit - cordes, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors - et l'écriture est d'un extraordinaire dépouillement. Le raffinement sonore n'a d'égal que la tendresse nostalgique de la mélodie.

~ Violon ~

Les cinq concertos pour violon de Mozart ont été écrits en 1775, entre le 14 avril et le 20 décembre. Le concerto en Sol majeur K. 216 marque un tournant dans l'esthétique du jeune auteur, une exigence approfondie. Mais le chef-d'oeuvre de la série demeure le concerto en La M. K. 219 ; la personnalité géniale du compositeur s'y manifeste de

façon éclatante. Le dernier mouvement en est le plus remarquable : ce rondo est en fait un menuet dont le trio est remplacé par un épisode en la mineur, sur un rythme de csardas (danse hongroise), d'une surprenante vivacité.

Deux autres concertos seront entrepris par le compositeur dans les années qui suivent (Ré majeur et Mi b. majeur), mais les sources dont nous disposons actuellement n'autorisent aucune certitude.

~ clarinette et autres vents ~

Le Concerto pour clarinette K. 622 est l'une des toutes dernières oeuvres de Mozart. Dans la même tonalité que le Quintette (La majeur), il est, lui aussi, dédié à Anton Stadler, frère de Loge du compositeur et fort habile instrumentiste. Mozart avait écrit à son intention un Allegro pour cor de basset en 1789 ; à l'époque où il composait La Clémence de Titus, il fut convaincu par son ami de reprendre l'ouvrage et d'en faire un concerto pour clarinette. Le résultat se traduisit par une exceptionnelle réussite ; l'oeuvre est d'autant plus émouvante que le compositeur était alors au terme de sa brève existence. Le sommet (ou l'abîme) de l'ouvrage en est le sublime adagio, longue méditation paisible et triste.

Mozart a également écrit 2 concertos pour flûte (K. 313 et 314), le très connu Concerto pour flûte et harpe (K. 299), un concerto pour hautbois, 2 concertos pour basson (mais ne nous est connu que le K. 191), 4 concertos pour cor (dont le ravissant K. 417).

e) La musique de divertissement

Il s'agit là d'une production marginale dans l'oeuvre du compositeur (il y renonce à la maturité) même si certaines de ces oeuvres ont connu - et connaissent toujours une immense popularité, telles la Sérénade Haffner K. 250 (1776) et surtout Eine kleine Nacht musik K. 525 (1787) qui peut être considérée, tant par la date de sa création que par la finesse de son écriture, comme de la musique de chambre.

Les Sérénades forment la meilleure part de ce répertoire. Parmi les plus élaborées figurent les sextuors K. 270 et K. 287. Notons aussi la K. 251 (pour l'anniversaire de sa soeur) et la Posthornserenade K. 320 d'un magnifique éclat instrumental.

Parmi les nombreux Divertissements, se détachent le Divertimento à Robinig K. 334 où le style galant est magnifié par la science de l'écriture et les Thèmes variés K. 500 et 501, eux aussi très tardifs (1786).

Relevons enfin les innombrables danses allemandes, menuets, cassations et autres nocturnes.

B - AUTRES FOYERS

1) PARIS

C'est par ses institutions, par l'accueil de nombreux musiciens étrangers et par le jeu des influences à travers toute l'Europe que la France (c'est-à-dire Paris, en attendant que les musicologues redonnent à la province une place qui lui est si injustement refusée depuis de longs siècles) conserve, en cette seconde moitié de XVIII° siècle, son statut de grande puissance musicale.

~ Les institutions ~

Sont entendus sous ce terme les théâtres, académies, concerts privés et publics ; ces institutions datent pour la plupart de la première moitié du XVIII° siècle, quand elles ne sont pas plus anciennes. Aussi limiterons-nous notre étude à celle de la plus prestigieuse, le Concert Spirituel dont les origines (cf. chapitre précédent) remontent à 1725.

En 1752, l'orchestre est ainsi constitué : seize violons, deux altos, six violoncelles, deux contrebasses, cinq flûtes et hautbois, trois bassons, deux cors, une trompette et les timbales, plus l'orgue et le clavecin. Quarante-cinq choristes (douze femmes et trente trois hommes) assurent la partie vocale.

Les invités sont prestigieux. Dès 1754, le public peut découvrir Johann Stamitz et les innovations mises au point à Mannheim. Surtout, ce public français subit la séduction de la musique instrumentale italienne (Jommelli) à une époque où toutes les plaies nées de la Querelle sont loin d'être refermées. De nombreux auteurs germaniques sont également joués (le grand harpiste Schenker, Holzbauer ...).

Mais le Concert Spirituel offre aussi aux compositeurs français l'occasion de faire entendre leurs ultimes créations. Jean-Joseh Cassanéa de Mondonville (1711-1772), directeur de 1755 à 1762, surtout connu pour ses pièces pour clavecin et violon, fera entendre son oratorio biblique, Les Israëlites à la montagne d'Horeb en 1758. Son successeur Antoine Dauvergne, directeur de 1762 à 1773, affiche au programme les auteurs français (Philidor, Dugué, Louet ...) et étrangers (les Italiens, mais aussi Gluck) ainsi que les virtuoses les plus réputés du continent. Il est aussi à noter que le piano-forte, dont nul ne soupçonnait alors qu'il relèguerait bientôt le clavecin au rang d'accessoire, fait son entrée au Concert Spirituel en 1768.

Dauvergne s'étant retiré, une direction collégiale est nommée. Maître du programme en 1773, le compositeur François-Joseph Gossec (1734-1829) poursuit l'intelligente politique de ses prédécesseurs. Le public parisien lui doit la prodigieuse découverte de Haydn mais aussi des virtuoses de Mannheim, de Jean-Chrétien Bach ...L'orchestre s'est alors considérablement étoffé, passant à soixante instrumentistes. Joseph Legros, successeur de Gossec fit donner les symphonies de ce dernier, de nombreuses oeuvres italiennes et, en 1778, deux symphonies de Mozart qui demeurèrent au répertoire. Cependant la faveur du public allait d'abord aux symphonies de Haydn, régulièrement programmées. Lorsque l'orchestre dut quitter les Tuileries en 1784, la symphonie des Adieux , oeuvre de circonstance, clôtura cette glorieuse épopée. C'est en 1791 que le Concert Spirituel disparaît, la même année que Mozart. D'autres organisations de moindre envergure (tel le Concert de la Loge Olympique pour qui Haydn écrivit six symphonies) périclitèrent.

~ Musiciens étrangers ~

Nous ne revenons pas sur les exemples illustres de Gluck, Mozart, voire Haydn. Au sujet de Mozart, notons qu'il a été précédé à Paris, dès 1760, par Schobert, l'ami des toutes jeunes années. L'influence de Johann Schobert sur la musique instrumentale française est considérable tant par l'audace de son harmonie que par ses innovations proprement instrumentales. A Paris, Mozart aura également l'occasion de rencontrer Jean-Chrétien Bach.

L'influence de Viotti sur l'école de violon française est aussi profonde que celle de Schobert pour le clavier. Unaninement considéré comme le plus grand violoniste de son temps, il fut reçu triomphalement à Paris, faisant les beaux jours du Concert Spirituel à partir de 1782.

Les Italiens font d'ailleurs une entrée en force dans la vie musicale parisienne. A la suite de Viotti, Luigi Cherubini (1760-1842) se fixe dans la capitale dès 1786. Très admiré de Beethoven, il deviendra directeur du Conservatoire de Paris (où il aura à affronter les turbulences d'un étudiant très agité répondant au nom de Berlioz !) ; il refusera d'ailleurs l'admission du jeune Liszt en expliquant, dans un français très approximatif (!) que l'endroit est fermé aux étrangers !

Les Italiens continueront d'affluer après la Révolution ; certains réussiront une très brillante carrière sous l'Empire.

~ Le jeu des influences ~

Il n'est pas exagéré d'affirmer que le classicisme viennois n'eût pas connu un épanouissement si spectaculaire sans l'apport d'éléments fondamentalement français. Les musiciens français sont présents dans toutes les cours d'Europe, parfois de façon hégémonique (Berlin) et leur influence se fait fortement sentir jusqu'à Mannheim ou Vienne.

Cette influence s'exerce selon diverses formes. Les traités théoriques de Rameau ont révolutionné le concept même d'harmonie et les effets les plus durables s'en feront sentir dans l'expression dramatique.

Par ailleurs, l'opéra-comique connaît une vogue exceptionnelle en Europe. L'on trouve trace de cet engouement dans le développement du Singspiel (cf. L'Enlèvement au Sérail).

Enfin, il est des qualités eminemment françaises qui débordent largement le simple cadre musical : c'est à Paris que Mozart apprendra la concision, le goût de la mesure et de l'équilibre.

2) La RUSSIE

Ce grand pays n'existe pas encore musicalement, du moins pour ce qui concerne la production officielle. Saint-Petersbourg, siège de la cour impériale fait fête aux compositeurs étrangers, parmi lesquels Français (Boieldieu ne fait que préceder dans les faveurs du public et de l'aristocratie russes Berlioz ou Debussy, voire Fauré) et Italiens (B. Galuppi, T. Traetta, G. Paisiello, G. Sarti, D. Cimarosa - ce dernier de 1787 à 1791 après avoir participé à la vie musicale viennoise : son Requiem date de la période russe ainsi que des sonates pour piano, l'impératrice Catherine II ayant mis un instrument à sa disposition).

3) L'ANGLETERRE

Nous avons déjà rencontré la capitale anglaise à l'occasion des voyages de Haydn, Mozart et y avons signalé le séjour prolongé de Jean-Chrétien Bach. Les musiciens italiens et allemands étouffent totalement leurs homologues anglais. Il serait cependant injuste de ne pas citer les opéras-comiques anglais de Thomas Arne (1710- 1778) et son opera seria de 1762, l'Artaserse d'après Métastase ; l'oeuvre n'obtint aucun succès, la mode étant, comme partout en Europe, à l'opéra-comique ou à l'opera-buffa. Dans le domaine instrumental, contre la terrible concurrence étrangère (Geminiani, Loeillet ...), William Boyce (1710-1779) s'efforça de lutter modestement, faisant entendre des symphonies qui ne touchaient qu'un maigre public.

4) L'ESPAGNE

Situation identique : l'influence italienne laisse bien peu d'espace vital à la musique espagnole. A la Cour de Madrid, le grand homme est le compositeur lucquois Luigi Boccherini (1743-1805) ; remarqué à Paris par l'ambassadeur d'Espagne, il accomplira l'essentiel de sa carrière dans la péninsule ibérique. Très estimé de Haydn (la réciproque est tout aussi vraie), il produit plus de deux cents quatuors, cette quantité impressionnante n'en altérant nullement la qualité. Son rôle dans l'évolution de cette forme majeure est comparable à celui des grands Viennois.

Musique théâtrale purement espagnole, la zarzuela connaît un remarquable essor (à

l'instar de la tonallida, équivalent de l'intermède italien) ; elle renonce à la pompe et à la grandiloquence au profit de l'évocation d'une ardente vie populaire. L'exemple le plus fameux en demeure las Segadoras de Vallecas (1770), musique de Antonio Rodriguez de Hita sur un livret de Ramon de la Cruz (qui collaborera également avec Boccherini).

Dans le domaine de la musique instrumentale, il convient de citer le Padre Soler (1729-1783) organiste célèbre et élève de Scarlatti, José Herrando, compositeur de sonates pour violon et basse continue, ou encore Francisco Manalt, également auteur de sonates pour le violon.

5) L'ITALIE

Tandis que son influence s'exerce sur toutes les nations européennes, l'Italie a déjà entamé, en 1750, ce processus de déclin qui la condamnera bientôt à ne plus briller qu'au théâtre. Venise reste le foyer le plus actif et le plus fécond, loin devant Rome ou Naples. L'opéra napolitain est toujours vivace mais il n'évolue plus ; paradoxalement, il vit plus intensément en exil (nous l'avons observé dans notre rapide revue des grandes nations musicales) que dans sa patrie d'origine, où le conservatisme est de rigueur. Milan et Bologne perpétuent une brillante tradition instrumentale pendant que Turin évolue toujours dans la mouvance française. Observons d'entrée la remarquable résistance de la France (pourtant très ouverte aux compositeurs transalpins) à l'hégémonie italienne et ce en dépit d'une certaine pénurie de créateurs majeurs.

Venise

L'opéra napolitain triomphe à Venise ; la Cité des Doges s'était particulièrement illustrée dans le domaine instrumental, portant le concerto et la sonate monothématique au sommet de leurs virtualités (Vivaldi) mais elle vit désormais dans le souvenir de sa gloire passée. Son prestige vient surtout des très nombreux étrangers qui y passent (Mozart, Lolli, Paisiello ...) ou s'y fixent pour des séjours de création plus ou moins longs (Ciampi Sellito ...).

La Sérénissime donnera tout de même le jour à un authentique compositeur, Baladassare Galuppi (1706-1785). On lui attribue la primauté d'un procédé qui consiste à enchaîner dans le finale des épisodes pouvant être traités de façon autonome. Il est aussi l'auteur d'une douzaine de sonates aussi spirituelles que plaisantes, participant ainsi au grand mouvement européen qui, des fils Bach à Mozart, de Haydn à Boccherini, conduit à l'abandon du principe de la basse continue. Très prolifique (plus de cent opéras et opéras-bouffes, musique religieuse, symphonies, sonates et très nombreuses pièces pour divers instruments, oratorios ...), Galuppi a voyagé en France, en Russie et à Londres, mais beaucoup moins que la plupart de ses compatriotes.

Milan

La capitale lombarde est encore, en ce début de la seconde moitié du siècle, le pôle européen de la musique instrumentale. Les réalisations les plus caractéristiques se font jour dans le domaine symphonique. Nous ne revenons pas sur le rôle de G.B.Sammartini, étudié dans le chapitre précédent ; notons cependant qu'il appartient aussi à la période classique (mort en 1775) et que l'on ne saurait trop rappeler ce que lui doivent les grands symphonistes viennois.

Bologne

L'on peut ici parler d'une véritable école dont le grand animateur est le Padre Martini (1706-1784), musicien de valeur et pédagogue de génie. Ses élèves sont aussi bien les Italiens Rutini ou Sarti, auteurs d'une abondante littérature instrumentale, que l'Allemand Jean-chrétien Bach (à partir de 1756) ; son influence sur ce dernier ne se limita pas à

la musique puisque le fils du grand Cantor se convertit au catholicisme avant d'aller exercer ses talents à la cathédrale de Milan. Le Padre Martini eut également à former F.L.Gassmann, compositeur viennois de musique sacrée et lyrique, Joseph Schuster, musicien d'église à Dresde (capitale allemande de l'italianisme), ou encore son compatriote Cherubini. Son plus illustre disciple demeure bien évidemment Mozart qu'il initie au culte de Palestrina et avec qui il conservera des relations épistolaires. Compositeur estimable, il a par ailleurs fait oeuvre de musicologue, entreprenant une Storia delle musica dont seuls les trois premiers volumes -consacrés à l'Antiquité- ont été rédigés.

Stanislao Mattei (1750-1825), son successeur, fut également un brillant pédagogue ; au nombre de ses disciples figurent Rossini et Donizetti.

Autres foyers italiens

Rome semble en retrait ; elle donne cependant à l'Italie un remarquable compositeur pour le piano -très admiré de Beethoven -, Muzio Clementi (1752-1832). C'est une autre individualité brillante, Giuseppe Tartini (1692-1770), un des piliers de l'école italienne de violon, qui nous amène à évoquer Padoue. A Naples, la tradition théâtrale se perpétue mais les compositeurs les plus talentueux vont en général chercher fortune sous d'autres cieux ; un bon exemple en est Domenico Cimarosa (1749-1801) venu se former à Naples dès l'âge de sept ans et faisant ensuite jouer ses oeuvres aux quatre coins de l'Europe.

6) L'ALLEMAGNE

L'Allemagne connaît à cette époque une mutation impressionnante. La religion luthérienne y brille d'un moins vif éclat et le charme italien agit sur tous les compositeurs. Le projet même d'un opéra allemand semble momentanément abandonné. Et cependant, les compositeurs de valeur ne manquent pas. Répartis dans quelques grands foyers (Berlin, Dresde, Mannheim), ils assurent la pérennité d'une grande tradition allemande sans pour cela craindre les innovations.

Authentiquement allemand, le singspiel (équivalent, avec ses épisodes parlés de notre opéra-comique) est illustré par plusieurs compositeurs mineurs dont Johann Adam Hiller (1728-1804), cantor de Leipzig dont la production religieuse est aujourd'hui bien oubliée au profit de ses charmantes productions théâtrales (La Chasse, 1770). Cette tradition sera poursuivie, dans un premier temps, par le talentueux Anton Schweitzer dont les ouvrages sont donnés avec un grand succès. Ces hommes, oubliés par l'Histoire, auront cependant ouvert la voie à Mozart dont L'Enlèvement au Sérail (1782) éclipse, par son étourdissante réussite, les tentatives précédentes.

Mannheim

Nous ne revenons pas sur la genèse de l'Orchestre de Mannheim (1743), traitée dans le chapitre précédent. Rappelons toutefois que le renouveau allemand passe par Mannheim moins par les innovations stylistiques et formelles qui s'y seraient développées que par la splendeur d'un effectif instrumental à forte prédominance tchèque. Cohésion de cet effectif, effets d'intensité, importance donnée à chaque pupitre, virtuosité des instrumentistes, ont frappé l'imagination de tous ceux qui ont entendu cette phalange prestigieuse.

La deuxième génération assure brillamment la relève. Violonistes, les deux fils de Johann Stamitz, Anton (1754-1809) et Carl (1745- 1801) sont aussi d'estimables compositeurs dont les travaux symphoniques doivent être pris en compte dans la formation de la symphonie classique. Johann-Christian Cannabich (1731-1798) a séjourné à Francfort avant d'être nommé chef d'orchestre à Mannheim. Ses symphonies, purement classiques, seront données à plusieurs reprises au Concert Spirituel.

Dresde

Traditionnel lieu d'échanges entre le Nord et le Sud, Dresde est le grand foyer de l'italianisme en Allemagne. Non seulement elle accueille les compositeurs de la patrie de Dante (Porpora, P. Guglielmi ...) mais encore ses propres "genii loci" sont les fervents zélateurs de l'opéra italien. Au premier rang, nous trouvons Johann Adolf Hasse (1699-1783), maître de chapelle dès 1731, et qui met ses dons de mélodiste au service de l'Opéra italien à l'ouverture duquel il a puissamment contribué. Notons également quelques personnalités de moindre envergure, Schuster, que nous avons rencontré élève du Padre Martini, Pisendel (1687-1755) ou encore Goldberg (1727-1756) plus connu pour les Variations qui portent son nom que pour son oeuvre de compositeur. Il avait suivi l'enseignement de Wilhem-Friedmann Bach, parti sous d'autres cieux dès 1746. Un compositeur dresdois semble avoir fait preuve d'une audace résolument prophétique dans ses oeuvres aux accents pré-romantiques : J.G. Naumann (1741-1801).

Berlin

Capitale de la musique instrumentale, Berlin connaît son âge d'or sous le règne de Frédéric II, excellent flûtiste et compositeur à ses heures. Ce fut en sa présence, à Postdam que Jean-Sébastien Bach connut son dernier triomphe, en 1747, confondant l'assistance par toute une série d'improvisations, dont celle d'une fugue à six voix. Ce fut également Frédéric II qui fournit au Cantor vieillissant le thème initial de l'Offrande musicale.

La famille Bach a d'ailleurs joué un rôle important à la Cour de Berlin. Dès 1741, Karl-Philippe-Emmanuel (1714-1788) est nommé claveciniste officiel du roi. Le "Bach de Berlin" restera fidèle à la ville juqu'en 1767, année où il devient le "Bach de Hambourg", succédant à Telemann, son illustre parrain. La contribution de Karl-Philippe-Emmanuel à la musique instrumentale est fondamentale. Sans l'inventer, il travaille grandement à l'élaboration de la sonate à deux thèmes et introduit le style galant (l'influence française est très forte à Berlin) dans ses symphonies qui mènent directement au grand Haydn. Sa musique de chambre est aussi l'occasion d'innovations stylistiques qui assurent la transition vers le classicisme ; il est également l'auteur de mélodies, d'oratorios.

Son aîné Wilhem-Friedmann (1710-1784) passe également les dix dernières années de sa vie à Berlin. La personnalité tourmentée du "Bach de Halle" n'a jamais pu être cernée avec précision. Ce qui reste certain, c'est qu'il est demeuré, au contraire de ses frères, fidèle à l'esprit sévère de Jean-Sébastien. Ses ennuis semblent venus du fait qu'il désirait vivre de sa musique sans occuper un poste fixe (le statut social du musicien n'a rien d'enviable), ce qui l'a fait considérer comme un précurseur par les romantiques. Sa personnalité géniale s'exprime avec le plus de bonheur dans la musique instrumentale. On lui doit l'établissement formel de la sonate à deux thèmes (ce en quoi il a précédé son cadet) et la mise au point d'une authentique version du concerto pour clavier. Sa production pianistique, en dehors de la dizaine de concertos qui nous sont parvenus, est d'ailleurs d'une exceptionnelle qualité : une quarantaine de polonaises, douze sonates, de nombreuses pièces isolées ...

Jean-Chrétien, le cadet (1735- 1782) effectua un bref séjour à Berlin, après la mort de son père et avant son départ pour l'Italie, chez le Padre Martini. Sa carrière londonienne a déjà été évoquée au sujet de ses rencontres avec le jeune Mozart. Son oeuvre rompt définitivement avec le principe de la basse continue ; et ses symphonies constituent, à l'instar de celles de ses frères, un jalon incontournable sur le chemin du classicisme viennois.

J.J.Quantz (1697-1773), formé à Varsovie, Rome et Paris, demeure le plus important compositeur du XVIII° siècle pour la flûte ; professeur de Frédéric II, il est difficile de mesurer son apport personnel dans les compositions de ce dernier.

Parmi les noms qui méritent d'être cités, relevons celui des Benda, Franz (1709-1786) effectuant toute sa carrière à Postdam après un bref passage à Vienne, et Georg-

Anton (1722-1804), auteur de "lieder" avant la lettre. Notons également les Graun, Johann (1703-1771) qui fut le professeur de violon de Wilhem-Friedmann Bach et Karl-Heinrich (1704-1759) auteur d'opéras dans le goût italien et d'un oratorio, La mort de Jésus.

Enfin, il est nécessaire de mentionner les étrangers prestigieux qui effectuent, à la Cour, des séjours plus ou moins longs. Venus de pays très divers (Italie, France, Espagne, Bohême ...), les Boccherini, Duport, Sarti , Dussek et autres, assurent le rayonnement international de Berlin.

Dans le cadre d'une étude plus approfondie, d'autres cours, d'autres chapelles seraient à citer. Nous mentionnerons ici Prague, pour sa compréhension du génie mozartien mais aussi pour ses propres musiciens, plus particulièrement Josef Seger (1716-1782) habile organiste et savant contrapuntiste. Et nous parlerons enfin de BÜckeburg, cette toute petite ville devenue un important centre musical par la grâce du plus méconnu des fils Bach, Jean-Christophe (1732-1795) dont la musique de chambre, les cantates, les symphonies (nous en connaissons une quinzaine), les six oratorios conservés et les concertos pour clavier, ne le cèdent en rien, quant à l'invention, à ceux de ses frères.

FORMES ET STRUCTURES

Le phénomène exceptionnel que constituent l'oeuvre et la vie de Mozart (auxquelles sont si intimement jointes, au regard de l'Histoire, celles de Haydn) nécessitent une inhabituelle démarche dans l'étude des formes que le génie des deux maîtres a sublimées et transfigurées. Ainsi, pour l'historique de la plupart des formes envisagées ici, renvoyons nous aux paragraphes consacrés à l'étude des compositeurs. Ce qui signifie que nous nous pencherons ici sur la structure interne de ces formes, de ces mouvements et sur les points marquants de leur évolution.

A) MUSIQUE VOCALE

1) Musique religieuse

La production religieuse de l'ère classique pose problème aux historiens, au moins sur deux aspects précis : le conservatisme de ses formes, le caractère sacré très contesté de son langage.

La résistance à l'innovation est une constante dans l'histoire de la musique religieuse ; il n'y a là rien de surprenant si l'on considère que cette musique est commentaire d'un texte sacré, immuable par essence. Par ailleurs, l'Eglise régit les cadres de cette production au moyen de décrets ou bulles auxquels le compositeur est bien évidemment tenu de se plier. Il doit enfin être très clair que l'esprit religieux suppose un engagement, une contrainte librement consentie, et que le devoir sacré de fidélité suggère la persistance d'une sécurisante tradition, celle-ci n'étant nullement tenue de ressortir à la sclérose.

Plus ardu à trancher, le débat séculaire sur la valeur sacrée du langage utilisé doit impérativement être replacé dans son contexte historique. La disparition de Jean-Sébastien Bach ne signifie pas (au déplaisir des amateurs de symboliques coïncidences) celle de l'esprit religieux. L'encyclique du pape Benoît XIV (1748), Annus qui, n'impose nullement une réforme dans le sens d'une plus grande extériosation dans la glorification de Dieu ; elle en prend acte et y adapte son discours. Il s'agit là d'une vieille querelle (cf. Le Concile de Trente) jamais close. Que les fastes de la musique profane soient

mis au service du culte divin, il n'y a là rien de choquant aux yeux du croyant de l'époque des Lumières. Et les compositeurs ne croient pas le moins du monde s'engager dans une voie sacrilège en usant du même matériau pour leur production profane ou religieuse. Carl de Nys (Pléiade , p. 251) relève la citation de l'Agnus Dei de la Messe du Couronnement dans l'air Dove sono i bei momenti des Noces de Figaro, observant avec justesse que Mozart ne songe nullement à "profaner" une musique d'abord destinée à Notre-Dame. L'Histoire des civilisations est là pour nous rappeler la prodigieuse multiplicité et les incessantes transmutations de l'expression du sentiment religieux, sans que jamais l'on en puisse suspecter la sincérite.

Un phénomène particulier doit retenir notre attention : l'expansion, en Allemagne de l'influence italienne, c'est-à-dire catholique (conversion de Jean-Chrétien Bach). Les conséquences musicales en seront durables dans le domaine religieux. La messe se dramatise : les diverses parties en sont traitées en ensembles, solos et choeurs, toujours accompagnés par un imposant orchestre. Le fond allemand se traduit par la grande richesse contrapuntique et une traduction émotive de la Parole qui confine parfois à l'expressionnisme.

Les principales formes de la musique religieuse vocale sont au nombre de trois, la messe, l'oratorio, le motet, diversement traités sèlon les pays. Les compositeurs de l'Ecole viennoise ne seront mentionnés ici que pour mémoire, leur production ayant été largement envisagée dans le paragraphe qui leur est consacré.

La Messe

Le changement d'esthétique, l'évolution vers le style galant conduisent à une nouvelle expression du sentiment religieux, plus théâtrale. Splendeur orchestrale et vigueur des choeurs y contribuent. La mélodie elle-même est beaucoup plus travaillée. La messe de cette époque bénéficie indubitablement des apports de la symphonie et de l'opéra. La structure , conditionnée par le texte, ne change pas :division en cinq parties, le Kyrie, le Gloria, le Credo, le Sanctus et l'Agnus. Chacune des parties est divisée en airs, ensembles et choeurs (c'est-à-dire selon le principe déjà proposé par J.S. Bach dans sa Messe en si).

La messe est ainsi beaucoup mieux adaptée désormais au concert spirituel qu'à l'office liturgique.

En France, en dépit de quelques réussites, le genre est peu cultivé. La Messe des morts de Gossec obtint un franc succès en 1760 ; François Giroust (1738-1799) nous a laissé sept messes et Lesueur (1760-1837), le futur professeur de Berlioz, plus de trente.

Parmi les compositeurs obscurs de Vienne, relevons les noms de Joseph Eybler, de M. Stadler, l'ami de Mozart. A Prague, nous trouvons Vanhall, auteur de 25 messes tandis que l'Espagne n'a guère laissé à l'Histoire que le nom du Padre Soler.

Des innombrables compositeurs italiens, retenons Jommelli (1714-1774), Cimarosa, auteur d'une dizaine de messes dont deux Requiem, Paisiello (1740-1816) à qui sont attribuées 40 messes, Mattéi (1750-1825) qui en a écrit huit, et même Boccherini.

L'Oratorio

La définition de l'oratorio n'est toujours pas d'une haute précision à l'âge classique. L'absence de mise en scène, l'importance du récitant, en demeurent les plus sûres caractéristiques. Haendel a porté le genre à un point proche de la perfection et le modèle qu'il a laissé (arias, ariosos, récitatifs, ensembles, choeurs) est scrupuleusement respecté par ses suivants.

Les deux chefs-d'oeuvre de Haydn éclipsent l'immense production contemporaine. Etabli en France, le pianiste, chef d'orchestre et compositeur Henri-Joseph Rigel (1741-1799) s'est illustré dans ce domaine avec, notamment, La destruction de Jéricho, Les Macchabées, Le sacrifice de Jephté. Lesueur écrivit l'Oratorio de Noël à l'âge de 26 ans.

En Angleterre, les tentatives de Boyce, Arne, Wesly, s'inscrivent dans le droit fil de la tradition "haendelienne", tout comme Joas, l'oratorio de Jean-Chrétien Bach.

Dans le domaine germanique, nous retrouvons Stadler avec sa Jérusalem délivrée, J. H. Rolle, auteur de La mort d'Abel, ou encore H. Graun dont La mort de Jésus date de 1755.

Les Italiens, à nouveau, sont en force avec Piccini (Jonathan), Sammartini, Boccherini, Gazzaniga (1743-1818), ou encore le vénitien Galuppi (1706-1785). Passion et force habitent Isaac (1754) de Jommelli ; la même appréciation vaut pour Judith ou Absalon (1782) de Domenico Cimarosa.

Le Motet

La structure du motet, celle de la cantate profane, n'a pas évolué depuis le début du siècle. C'est en France qu'il se perpétue, profitant de l'exceptionnelle tribune que lui offre le Concert Spirituel. Il s'agit là de la forme de musique religieuse la plus importante en France ; la langue vernaculaire y a remplacé le latin.

A l'exception de quelques Italiens - Tartini (1692-1770), Paisiello (une quarantaine de numéros), Boccherini - et du Padre Soler, les grands compositeurs de motets se trouvent en France. Directeur du Concert Spirituel, Mondonville fait jouer en 1759 Les fureurs de Saül avant sa cantate mythologique, Les Titans. D'autres ouvrages sont à signaler : le Dixit Dominus de Gossec, Super flumina de Giroust (1738-1799), Lauda Jerusalem de Philidor (1726-1795) ou encore l'oeuvre homonyme de l'abbé Hardouin (1727-1808).

2) Musique profane

1) Théâtre lyrique

La distinction par genres s'accompagne ici d'une répartition géographique fort claire. L'opéra-comique reste le domaine réservé des Français, l'Italie continue de cultiver l'opéra traditionnel tandis que les pays germaniques, attentifs aux leçons reçues du génie latin, mettent patiemment au point une forme nationale d'expression lyrique, le singspiel.

Opéra-comique

Sans revenir sur la Querelle des Bouffons, traitée dans le chapitre précédent, rappelons qu'elle se conclut par la supercherie des Troqueurs de Dauvergne (1753) ; un observateur eût déjà pu découvrir dans l'ambiguïté du Devin de village de Rousseau (1752) - récitatif italianisant mais airs français - la parfaite inanité de toute cette fureur. Dix ans plus tard (1762), La Comédie Italienne, en difficulté, fusionne avec l'Opéra-Comique, marquant ainsi la victoire du genre français.

La structure de l'opéra-comique -récitatifs parlés entre airs faisant appel à une musique originale - demeure celle de l'opéra, le dialogue étant préféré au récitatif. Lorsque ce dernier subsiste, il est spirituel, enjoué, naturel, cordial, proche de la parole. La trame dramatique est simple, sans vulgarité (cf. Ninette à la Cour de Benoît Blaise, 1755), l'action enlevée et unie (cette unité provoquant celle de la musique). L'intervention des Philosophes dans le débat a enrichi le genre de données sociales et politiques. Le souci du bonheur et de sa conquête se lisent au travers d'arguments qui mettent en scène une vie quotidienne dépouillée d'artifices. L'humble idéal bucolique se fait jour (influence de Rousseau dont le discours aura eu plus d'heureuses conséquences que la musique !).

Quelques compositeurs excellent dans l'opéra-comique jusqu'à la Révolution, et parfois même au-delà.

François-Danican Philidor (1726-1795) : Symboliquement, sa première oeuvre, Blaise le Savetier (1759) coïncide avec Les Boréades, dernière tragédie de Rameau. Certains voient naître dans son talent génial aux échecs (aujourd'hui où ce sport cérébral est tant

en vogue, qui n'a entendu parler de la fameuse "défense de Philidor"?) la puissance de conception, la vigoureuse rigueur et la puissance de sa musique. L'hypothèse est séduisante mais n'explique ni la sensiblilité, ni le sens du pittoresque dont elle témoigne. Oeuvres marquantes : Le Jardinier et son seigneur (1761) livret de Sedaine où se découvrent les données sociales évoquées plus haut, Le Maréchal ferrant (1761), Sancho Pança (1762), Le Bûcheron (1763), Le Sorcier (1763) et surtout Tom Jones (1765) où l'habileté compositionnelle qui éclate dans le septuor du deuxième acte souligne un pathétisme qui ne manque pas de grandeur. Son dernier ouvrage, La Belle esclave date de 1787.

Pierre A. Monsigny (1729-1817) : Lui aussi se fait connaître en 1759, avec Les aveux indiscrets. Dix ans plus tard Le Déserteur lui assure une place éminente dans l'histoire de la musique ; nombreux sont ceux qui voient en effet dans ce bel ouvrage le point de départ du drame romantique. Monsigny privilégie la mélodie au détriment de tous les autres paramètres du drame. Sa collaboration avec le librettiste Sedaine est remarquablement féconde : On ne s'avise jamais de tout (1761), Le Roi et le Fermier (1762), Rose et Colas (1764), Félix ou l'enfant trouvé (1777) en seront les fruits.

Egidio R. Duni (1709-1775) : ce Napolitain arrivé à Paris en 1757 se fait le défenseur intransigeant de la musique française. Plus important comme précurseur que comme compositeur, son oeuvre la plus célèbre demeure La Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames (1765) sur un livret de Favart. Citons pour mémoire Le Peintre amoureux de son modèle, qui le fit connaître, Le Milicien (1763), L'Isle des fous, et surtout L'Ecole de la jeunesse (1765), remarquable partition.

André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813). Nulle part ses qualités (noblesse du style, émotion et grandeur) ne se manifestent plus clairement que dans son chef-d'oeuvre, Richard Coeur de lion (1784), livret de Sedaine. Ce liégeois arrivé à Paris en 1767, après un séjour italien, y connaît d'emblée le succès avec Le Tableau parlant (1769) suivi par Zémire et Azor (1771), livret de Marmontel, un authentique triomphe. Dans L'épreuve pastorale (1784) il développe ce goût de l'idylle pastorale si chère à Rousseau. A une granimagination musicale, Grétry joint les qualités réunies de Philidor et Monsigny, c'est-à-dire le don mélodique, la richesse harmonique, la verve et la science de l'écriture.

Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809) : Moins important que ses prédécesseurs, il verse parfois dans le pathétisme larmoyant (Nina ou la folle par amour - 1786- , Renaud d'Ast). Avec lui, on peut citer Dezède dont Les trois fermiers datent de 1777.

L'influence de l'opéra-comique en Europe sera profonde, durable. Fort prisé dans toutes les Cours (Vienne, Mannheim, Saint-Pétersbourg ...), il est volontiers imité. Gluck s'imprègne du style français et écrit lui-même des opéras-comiques : L'ivrogne corrigé, Le Cadi dupé (1761) et La rencontre imprévue (1764) ; d'un des airs de cette dernière oeuvre, Mozart tirera les dix variations K. 455. De Mozart même, nous connaissons Bastien et Bastienne et nous savons qu'il se souviendra de l'opéra-comique français en écrivant L'Enlèvement au Sérail. Avec la Révolution se produit une inévitable rupture plus motivée par la teneur des livrets que par le style musical.

Opéra italien

Si l'opéra napolitain demeure la référence, il a cessé d'évoluer. Il y a donc assez peu à dire sur une période qui vit sur les cadres du passé. En attendant Rossini, l'Italie n'offre guère à l'Histoire que le nom de Cimarosa dont le Mariage secret (1792) indique un certain souci de raffinement quant au choix des situations. Depuis 1750, avec Piccini, Anfossi et Guglielmi, l'opéra bouffe a d'ailleurs perdu son caractère de farce plus ou moins bien ficelée. A l'origine de cette évolution, nous trouvions dès 1738 Nicola Logroscino (1698-1767) qui s'attacha le premier à offrir à ses oeuvres un finale cohérent. De Zingarelli (1752-1837), nous ne connaissons plus guère aujourd'hui que le Juliette et

Roméo (1796).

Les caractères de l'opéra italien ayant été étudiés dans le chapitre précédent, il reste à en découvrir les traces et les influences chez les compositeurs étrangers. Nous renvoyons donc aux paragraphes respectivement consacrés aux productions lyriques de Haydn et Mozart.

Domaine germanique

Il serait un peu hâtif de prétendre que l'Allemagne ne possède pas de tradition lyrique ; néanmoins cette affirmation contient une part de vérité. Les pays germaniques ont toujours eu vocation à opérer une synthèse des styles (cf. Bach) ; dans le domaine lyrique, elle s'est volontiers soumise aux influences italienne et française. Mais il a existé, dans la seconde moitié du XVII° siècle, un opéra baroque allemand florissant. Aux environs de 1750, la situation se dégrade nettement. Les théâtres allemands se voient offrir une alternative simple : italianisation ou disparition.

C'est ainsi que nous verrons un certain nombre de compositeurs allemands renoncer à l'ébauche d'un art national. Les uns se tournent vers la manière italienne : Ignaz Holzbauer (1711-1783), admiré de Mozart, G. Benda, J.E. Eberlin ... D'autres - Johann A. Hiller (1728-1804) sur des livrets de Favart et de Sedaine, Holzbauer à nouveau (cf. Chacun son tour, 1754 ...) se soumettent plus volontiers aux règles de l'opéra-comique. Il est à rappeler que le grand Gluck puise aux deux sources avant d'opérer sa réforme.

Le singspiel : Sans en avoir probablement l'exacte conscience, Hiller est l'instigateur de cet opéra-comique allemand à base de "lieder" et de dialogues. Du genre français, Hiller a retenu le déroulement de l'action dans un milieu simple, paysan, bourgeois, et, bien sûr, l'importance du dialogue. Il est à observer que, d'une façon universelle, la musique allemande a toujours puisé ses sources dans un terreau populaire, et ce de manière beaucoup plus naturelle qu'en France.

Les oeuvres de Hiller sont les plus significatives dans un premier temps : relevons La Chasse (1770). Anton Schweistzer (1735-1787) figure en bonne place à ses côtés avec Alceste (1773), Rosamunde (1780).

A Vienne, la synthèse des styles s'opère de façon exceptionnellement féconde. Si les réussites de Mozart ont rejeté dans l'ombre ses prédécesseurs, ceux-ci n'en ont pas moins joué un rôle fondamental dans l'élaboration d'une forme à l'épanouissement de laquelle étaient attachés tous les grands esprits du temps (à commencer par Goethe). Il convient de citer Johann Schenck (1753-1836), le professeur de Beethoven, auteur d'une oeuvre ravissante, Der Dorfbarbier (1796), Carl-Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Wenzel Müller (1767-1835) ou encore Joseph Weigl (1766-1846), tous très prolifiques et très appréciés du public.

Avec L'enlèvement au sérail (1782), Mozart donne au singspiel ses lettres de noblesse : enrichissement psychologique des personnages, libération totale des influences du seria et du buffa dans la mélodie et les airs, remarquable complémentarité des voix et de l'orchestre. Goethe ne s'y trompa pas qui y vit la véritable naissance d'un théâtre proprement allemand.

2) Autres formes

En France (ariette, vaudeville, bergerie ...), la mélodie française est tout aussi dépendante du théâtre musical que peut l'être, avec ses ornements, l'air de concert italien. Dans les pays germaniques, les compositeurs semblent porter une attention assez faible à ce qui n'est pas encore le lied ; l'Ecole de Berlin produit nombre d'odes, de cantates profanes, de "lieder" mais cette production n'est pas passée à la postérité. La mélodie peut être polyphonique ou accompagnée, par le clavier ou l'orchestre. Mozart écrira une cinquantaine d'airs accompagnés au piano, une centaine à l'orchestre (Ah! lo previdi, K. 272, 1777) ; il illustrera aussi la cantate profane (La Betulia liberata, K.118), le lied (K. 472 à 474, Das Veilchen, K. 476) mais, à l'instar de celle de Haydn ou Gluck, cette production reste marginale.

B) MUSIQUE INSTRUMENTALE

Il est à peine besoin de rappeler que les formes instrumentales de l'âge du classicisme viennois sont presque toutes neuves (sonate à deux thèmes, symphonie, quatuor à cordes, concerto de soliste) et porteuses d'énormes virtualités. Il ne sera donc pas inutile d'en revoir la genèse par l'étude des formes antérieures et précédemment traitées (suite, concerto grosso, sonate en trio ...).

1) Sonate bi-(ou di)thématique

La sonate est l'oeuvre instrumentale par excellence, en ce sens que son évolution a été conditionnée par celle de l'idiome instrumental (observer la fortune qu'elle connaît subitement au piano).

Il s'agit initialement de bien clarifier la différence entre la sonate en tant que genre et la forme-sonate. Cette dernière doit être comprise comme principe de construction. Elle s'applique le plus souvent à l'allegro initial de nombreuses formes instrumentales (sauf exception) mais régit parfois d'autres mouvements. Il arrive que trois mouvements d'une symphonie soient bâties sur ce plan (K. 550 de Mozart). Nous ne saurions plus clairement exposer le schéma de la forme-sonate que ne l'a fait André Hodeir (Les Formes de la musique, Que sais-je ? p. 106) :

I Exposition

1) Thème A, au ton principal ;
2) Transition modulante, dite pont (vers le ton de la dominante).
3) Thème B, à la dominante ; ce thème, qui parfois procède encore de A, comprend en principe 3 phrases : b'b"b"' ;
4) Motif de cadence concluant à la dominante (parfois ce motif est d'une telle importance qu'il peut être considéré comme un thème C).

II Développement

Travail thématique modulant sur A et B, parfois sur C s'il y a lieu, préparant la rentrée dans le ton principal.

III Réexposition

1) Thème A, au ton principal ;
2) Pont, qui aboutit cette fois au ton principal ;
3) Thème B, au ton principal ;
4) Motif de cadence concluant dans le ton principal.

Cette structure, nous l'avons dit, est très souvent celle de l'allegro initial. Le second mouvement, généralement lent, se déroule fréquemment selon le principe du thème varié (qui n'a pas à être explicité !) mais plus souvent encore selon la forme-lied. Nous en donnons la présentation (mêmes sources).

I (A) ; a : dessin initial, évoluant vers la dominante ;
b : épisode modulant, aboutissant également à la dominante ;
a' : réexposition de a, mais concluant à la tonique ;

II (B) : partie centrale modulante, également divisée a b a' ;

III (A) ; reprise de I, avec des variantes d'écriture.

Enfin, le dernier mouvement fait le plus souvent appel à la forme-rondo : structure on ne peut plus simple dans son principe (alternance refrain-couplets A B A C A D A etc.) mais avec des enrichissements fréquents chez les maîtres viennois : développement des couplets, variantes tonales pour le refrain, synthèse des éléments utilisés dans le couplet occupant la position centrale ...

L'étude de la sonate bi-thématique classique peut s'exercer exclusivement à partir des oeuvres de Haydn, de Mozart et des fils Bach ; le reste de la production du temps est, littéralement et sans la moindre nuance péjorative, insignifiant.

2) Musique de chambre

Le trio se définit aisément comme une pièce instrumentale écrite à trois voix réelles. La combinaison instrumentale la plus courante réunit le piano, le violon et le violoncelle mais d'autres formations sont possibles : 2 violons et violoncelle, vents divers ... Les principaux auteurs sont Boccherini et les deux grands Viennois.

Le quatuor reste la forme accomplie de la musique de chambre. Il se détermine sousl' aspect que nous lui connaissons (2 violons, alto, violoncelle) au milieu du XVIII° siècle et connaît une foudroyante floraison, essentiellement grâce à l'action de Haydn, Boccherini, puis Mozart. Bien que les efforts de Stamitz ou Gossec ne soient pas à négliger complètement, c'est aux compositeurs pré-cités que nous renvoyons à nouveau, pour l' étude détaillée des oeuvres.

La structure du quatuor n'est pas fixe ; les mouvements sont au nombre de quatre dans l'immense majorité des cas et leur disposition est souvent calquée sur celle de la sonate.

Le quintette est surtout pratiqué par Boccherini (plus de 150 numéros) mais c'est au travers des incomparables chefs-d'oeuvre de Mozart que l'auditeur découvrira une authentique exploitation de l'écriture à cinq voix (contrepoint, harmonie, mais aussi jeu des timbres et des intensités).

3) Symphonie

Nous ne revenons pas sur le rôle de Sammartini, de Mannheim, de Gossec un peu plus tard ; vers 1760, la structure en trois mouvements (Vif-Lent-Vif) est souvent enrichie de l'adjonction d'un menuet. Les influences italienne et française établies, il paraît assez évident qu'il faudra étudier la symphonie dans les pays germaniques, plus précisément à Vienne. Au nombre des précurseurs, les noms de Vanhall, de Léopold Mozart, de Wagenseil et bien sûr des fils Bach sont à retenir. Les mouvements se coulent généralement dans les mêmes ca dres formels que ceux de la sonate. Ceci est particulièrement vrai pour le premier allegro réglé par la forme-sonate. Absent de la sonate, le menuet obéit à un enchaînement précis :

A ; généralement en deux sections, chacune reprise aussitôt.

B ; trio, confié à un effectif réduit où les instruments solistes sont mis en valeur (écouter les merveilleuses clarinettes de la symphonie K. 543) ; également 2 volets avec reprise.

A ; retour du menuet sans les reprises.

L'étude peut porter exclusivement sur les innombrables réussites de Haydn et Mozart. Une bonne connaissance des 6 dernières symphonies de Mozart et d'un nombre équivalent d'oeuvres du Haydn* constitue le minimum indispensable.

* de la maturité (à partir de 1772)

4) Concerto

Le concerto de soliste bénéficie simultanément de l'enrichissement instrumental de la symphonie et des innovations formelles de la sonate. Il naît en tant que tel vers le milieu du siècle, adoptant rapidement le principe du deuxième thème. Généralement le premier thème est exposé par l'orchestre puis repris par l'instrument soliste dont le timbre, seul élément nouveau, est ainsi mis en valeur. Le concerto comporte trois mouvements ; la partie structurelle la plus originale est la cadence, brillante improvisation (traditionnellement inspirée du premier thème) qui permet à l'exécutant de faire briller son talent, juste avant la coda, sans le soutien de l'orchestre. A l'époque du classicisme viennois, la cadence n'est pas notée et le public attend avec impatience ce morceau de bravoure où l'interprète fait (ou non) la preuve de ses capacités musicales. Heureux auditeurs qui eurent ainsi l'occasion d'entendre Mozart laisser chanter librement son génie dans les cadences de ses concertos pour piano !

Les instruments sont aussi divers que variés : clavecin/piano, violon, violoncelle, orgue, harpe, flûte, clarinette, hautbois, cor, trompette ...

Haydn ! Mozart ! Sans doute le lecteur comprend-il mieux maintenant la structure d'un chapitre que la stature des deux géants de notre art rendait bien malaisé à équilibrer ! Dans le seul domaine du concerto, une culture musicale ayant fait l'économie des réalisations pour piano de Mozart serait plus qu'incomplète, gravement lacunaire.

5) Autres formes

Elles concernent principalement la musique de divertissement ; les cassations, sérénades et autres fantaisies reprennent le plan de la suite. Elles sont d'ailleurs appelées à disparaître très rapidement.
La variation est plus un procédé compositionnel qu'une forme ; à l'époque de la basse continue la variation en tant que forme a structuré des genres très pratiqués (passacaille, chacone, choral ...). A l'époque de Mozart, elle n'est plus guère employée que sous la forme de thème varié. Elle peut se présenter de façon autonome (Ah! vous dirais je, Maman! de Mozart) ou ordonner le mouvement d'une sonate (sonate en La M., K.331, allegro initial).

BIBLIOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

- PESTELLI (Giorgio) La musique classique, l'époque de Mozart et de Beethoven (Lattès, 1989) (trad. française)
- KING (A-M.) La musique de chambre de Mozart, trad. française (Actes Sud, 1988)
- LANDON (H.C. Robbins), éd., Dictionnaire Mozart, traduction française (Lattès, 1990)

CHAPITRE 3

Genèse du Romantisme

Des premières oeuvres de Beethoven à la mort de Schubert (1828)

* * * * * * * * * *

Nous attirons l'attention des étudiants sur une légère modification de la structure générale du cours. Le romantisme international sera traité à l'occasion de la 9° série, les deux suivantes et dernières étant respectivement consacrées à l'éclosion des Ecoles nationales dans la seconde moitié du siècle (épanouissement du romantisme) et à l'établissement d'une langue neuve sous l'impulsion géniale de Claude Debussy.

* * * * * * * * * *

Les trente premières années du XIX° siècle font souvent l'objet d'une étrange découpage dans les diverses histoires de la musique : Beethoven est associé à Mozart (qui eût été bien en peine d'entendre, faute d'avoir vécu, une seule oeuvre significative de son cadet), Schubert à Schumann (qui écrit ses premières pièces deux ans après la mort de son aîné) ou encore Rossini à Donizetti (le second produit son premier chef-d'oeuvre - Anna Bolena - un an après la retraite définitive du premier) ! Ces fantaisies ont pour première conséquence (pas nécessairement fâcheuse !) une incertitude affirmée quant au "classement" des maîtres du temps. Beethoven : classique ? romantique ? les deux ? Et Weber : faut-il voir dans cette ambiguïté chronologique la première raison du faible rayonnement de son oeuvre admirable (à l'occasion du bi-centenaire de sa naissance - 1986 - l'on se sera tout de même avisé ici et là du bien-fondé de quelques hommages) ? Le "cas" Schubert se règle par le commode recours au caractère "exceptionnel" de son génie (mais que serait donc un génie banal ?!). Pour les autres, un certain usage a longtemps voulu qu'ils soient traités par le mépris agacé (Rossini), le dédain ironique (Auber), voire la raillerie presque affectueuse (Boieldieu) !

Pourtant, les facteurs d'unité ne manquent pas en cette période où s'accomplit la fascinante genèse de ce mouvement romantique qui, parti d'Allemagne pour l'essentiel, s'apprête à submerger l'Europe.

Sans vouloir outrageusement solliciter les dates, il est aisé de s'apercevoir que la

première symphonie et le premier quatuor de Beethoven datent de 1800 et que le premier concerto pour piano et la première sonate significative (la Pathétique) les ont immédiatement précédés. Parallèlement, Haydn termine sa carrière (Les Saisons datent de 1801), Weber commence la sienne (Das Waldmädchen - 1800).

Trente ans plus tard, une série de funestes évènements anéantit toute une génération : pour Weber, Beethoven et Schubert, la mort (1826 - 1827 - 1828 respectivement) pour Rossini et Boeildieu, la retraite (1829).

La relève ne se fait pas attendre : 1830, c'est l'année de la Symphonie fantastique de Berlioz, de l'opus 1 (Variations Abegg) de Schumann, de Anna Bolena de Donizetti. Le cycle des métamorphoses se perpétue.

Le paysage musical de ce premier tiers de siècle n'offre guère de nouveautés relativement à l'époque précédente. Les foyers sont établis ; Vienne demeure la capitale de la création (Beethoven, Schubert), les Italiens continuent à venir chercher la consécration à Paris (Spontini, Cherubini, puis Rossini) et les compositeurs ne reculent pas devant les voyages pour assurer leur réputation (Weber à Londres, Boieldieu à Saint-Petersbourg).

Aucune forme nouvelle non plus. Pour la musique instrumentale, c'est le temps de l'apogée (symphonie, concerto, sonate, quatuor ...) ; la production de musique religieuse reste mineure avec quelques miraculeuses réussites tandis que le domaine profane de l'art vocal est fertilisé par l'épanouissement du lied.

L'essentiel de l'étude est donc appelé à porter sur les oeuvres elles-mêmes ; nous aurons auparavant, en fragment initial, offert les indispensables repères biographiques et géographiques.

* * * * * * * * * *

FOYERS ET COMPOSITEURS

A - La France

Paris reste un très grand centre de la vie musicale internationale au double titre de capitale de l'opéra et de foyer majeur de la musique pour clavier.

Sans être d'une exceptionnelle qualité, la production lyrique des compositeurs français demeure abondante et souvent d'un fort honorable niveau. Les compositeurs étrangers le savent bien qui viennent chercher la consécration dans la capitale française. Dans le chapitre précédent, nous évoquions l'installation de Cherubini, précédant celle de Spontini puis de Rossini. Nous trouverons plus loin le détail des oeuvres marquantes de l'époque ; relevons immédiatement parmi les compositeurs français les noms de Charles-Simon Catel (1773-1830), François Le sueur (déjà rencontré), Ferdinand Paer (1771-1839) ou Nicolo Isouard (1775-1818), d'origine maltaise mais parfaitement intégré à la vie française. Beaucoup plus importants, Adrien Boieldieu (1775-1834) et Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) figurent encore au répertoire, ce qui n'est que justice eu égard à la délicieuse fraîcheur de leur mélodie que ne gâte point l'indigence avouée d'une harmonie simpliste.

Paris est aussi un centre important de la musique pour clavier, moins par le génie de ses compositeurs que par un esprit de recherche toujours en éveil. Ainsi la facture du piano (avec pour ultime et féconde conséquence le double échappement) s'accompagne-t-elle de trouvailles renouvelées dans les effets d'écriture.

Les noms à retenir sont ceux de Boieldieu, Méhul, Adam, Boëly, Hérold, dont nous signalons en fin de chapitre les oeuvres principales.

B - L'Italie

La musique ultra-montaine vit, mais de façon végétative. Aucun nouveau foyer ne s'est créé et les compositeurs principaux sont en retraite (Cimarosa, Paisiello) ou en exil (Cherubini, Spontini) ; Paris attire les musiciens transalpins désireux de se faire un nom tels le Parmesan Paer ou Rossini, qui destinent au public italien leurs oeuvres les plus conventionnelles. Quant à la musique instrumentale, elle ne semble plus intéresser personne ; nous savons que les conséquences de cette désaffection seront désastreuses pour l'Italie jusqu'au XX° siècle.

Ainsi, pour qui considère l'histoire de la musique comme celle des compositeurs ayant fait progresser leur art, l'étude de la musique italienne dans le premier quart du XIX° siècle peut se limiter à celle des ouvrages pétillants de Rossini.

C - Les Pays germaniques

Avec Beethoven et Schubert, Vienne reste la capitale mondiale de la musique. Tous les compositeurs allemands et autrichiens évoluent dans la sphère d'influence de la cité du classicisme musical. Un seul parviendra à s'en détacher, Carl-Maria von Weber (1786-1826). Né près de Lübeck, il demeura fidèle à son Allemagne natale en dépit de l'enseignement de Michel Haydn. Sa première publication, Six Fuguettes, date de 1799 et il se prépare aussi à une brillante carrière de pianiste. Une vie errante le mène à Vienne (!) puis Stuttgart, l'Allemagne du Sud, Prague enfin où il se fixe en tant que directeur de l'Opéra de la ville. Il y prend femme, quitte la ville pour Berlin puis Dresde où il peut enfin mettre en train son projet d'opéra allemand, contre la mode italienne. Le Freischütz est créé en 1821 à Berlin, Euryanthe à Vienne en 1823. Sa théorie de l'opéra allemand :"Une oeuvre d'art qui forme un tout, où toutes les parties et les apports des arts jumeaux qui y sont employés se fondent l'un dans l'autre jusqu'à disparaître et forment un nouvel univers" se heurte à une certaine convention dans la forme, avec survivance des morceaux séparés. Il appartiendra à Wagner de réaliser cette fusion prophétique. Weber se rend à Londres où lui a été commandé un nouvel opéra. Il meurt quelque temps après la création d'Obéron.

- - - - - - - - - - -

Pour compléter ce paragraphe, nous donnons un résumé chronologique de la vie des deux grands maîtres du temps, Beethoven et Schubert. Il va de soi que ces dates ne dispensent en aucune façon l'étudiant de la lecture des monographies conseillées dans la bibliographie.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

1770 : Naissance à Bonn, le 16 ou 17 décembre.
1782 : reçoit les leçons de Neefe, organiste et compositeur allemand.
1783 : Répétiteur au Théâtre de Bonn.
1787 : rencontre de Mozart à Vienne et mort de sa mère.
1790 : rencontre de Haydn avec qui il prendra des leçons plus tard (1793/94)
1795 : commence une brillante carrière de pianiste et publie des oeuvres aimables et brillantes.
1796/1799 : période de brillants succès, mais aussi d'amours déçues . Premières atteintes de la surdité. Progrès en tant que compositeur (Pathétique, Concerto p. piano).

1800 : concerts publics, amour pour Giuletta Carducci, 1° symphonie et 1° quatuor.
1802 : Progrès de la surdité ; désespoir suicidaire ; Testament d'Heiligenstadt (" ... O vous qui pensez que je suis un être haineux, obstiné, misanthrope, ou qui me faites passer pour tel, comme vous êtes injustes ! ...") Concerto p. piano n° 3.
1805 : Napoléon à Vienne, amour malheureux de Beethoven pour Joséphine de Brunsvick. Première version de Fidelio.
1807 : voyage en Hongrie.
1808 : 5° et 6° symphonies.
1809 : conditions matérielles assurées par le versement d'une rente.
1812 : Lettre à l'Immortelle Bien-Aimée.
1813 : période de désespoir.
1814 : Sa gloire s'étend ; dernière version de Fidelio.
1815 : Mort de son frère, tutelle de son neveu Karl.
1816 : A la Bien-Aimée lointaine. Problèmes de tutelle, contestée par la mère de Karl.
1819 : La surdité est presque totale (Carnets de conversation). Opus 106.
1820-1822 : maladie et dépression, mais aussi composition des trois dernières sonates, de la Missa Solemnis.
1823 : Beethoven résigné à la solitude. Variations Diabelli.
1824 : Apparition publique triomphale (la dernière). 9° Symphonie.
1825 : Terrible dégradation de sa santé. Quatuors n°s 15 et 13 (avec la Grande Fugue).
1826 : maladie et chagrins (tentative de suicide de Karl). Quatuors 14 et 16.
1827 : meurt le 26 mars à Vienne. Funérailles grandioses.

Franz Schubert (1797-1828)

1797 : Naissance le 31 janvier.
1808 : entrée au Stadtkonvikt (collège) dont le souvenir lui sera toujours pénible.
1810 : première composition connue : Fantaisie en Sol pour piano 4 mains.
1812 : 1° quatuor à cordes.
1813 : Quitte le collège et entre à l'Ecole Normale. 1° symphonie.
1814 : Sous-maître d'école. 1° messe.
1815 : Compose avec passion en dépit d'un bagage "insuffisant". Le Roi des Aulnes.
1816 : demande un congé d'un an pour se consacrer à la composition. 4° et 5° symphonies.
1817 : quitte la maison familiale (sa mère est morte en 1812).
1818 : premiers contacts avec la société aristocratique de Vienne (sans grand résultat) Voyage en Hongrie.
1820 : Schubert réussit à faire monter La Harpe enchantée à Vienne mais le succès ne couronne pas l'entreprise.
1822 : Vie de Bohême avec quelques amis (Spaun, Vogl, Schober ...). Année importante dans sa production (Alfonso et Estrella, Messe en La b M., Wanderer-Fantaisie).
1823 : Maladie assez grave . Se consacre au théâtre (La Croisade des Dames, Rosamonde) et au lied (La Belle Meunière).
1824 : une période heureuse ; séjour en Hongrie, amour (partagé ?) pour Caroline de Esterhazy, nombreuses compositions.
1825 : Santé améliorée ; voyage dans le Tyrol avec Vogl.
1826 : Nouvelle période de dépression. Quatuor La Jeune Fille et la Mort.
1827 : bouleversé par la mort de Beethoven (qui a eu la révélation du génie de Schubert par la lecture des partitions sur son lit de mort). Le Voyage d'hiver.
1828 : Concert d'oeuvres de Schubert à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Beethoven. Critique défavorable. Grande Symphonie en Ut. Le 19 novembre, mort de Schubert.

FORMES ET STRUCTURES

I - MUSIQUE VOCALE

A - Musique religieuse

La régression du sentiment religieux, observée depuis 1750, s'accentue. Les messes de Beethoven ou Schubert sont plus destinées au concert qu'à l'église.

a) La Messe

La sensibilité religieuse de Beethoven est vive en dépit d'une pratique assez aléatoire. Il a écrit deux messes. Si la première, la Messe en Ut op. 86 (1807) est aujourd'hui en retrait, il n'en est certes pas de même pour la Missa Solemnis op. 123 (1822), une des plus impressionnantes architectures léguées par le "grand sourd". La Missa Solemnis est un immense appel à la fraternité, à la paix universelle.

Destinée à l'intronisation officielle de l'archiduc Rodolphe, elle est commencée en 1818 et semble vouloir se plier aux canons liturgiques. Très vite, Beethoven est dépassé par l'ampleur colossale d'un projet aux grandioses proportions et il lui faudra quatre ans d'un labeur acharné pour en venir à bout. L'effectif est considérable : grand orchestre, choeurs, solistes et orgue. La durée totale de l'oeuvre, la densité de sa trame polyphonique, sa puissance dramatique, la hissent au niveau de la IX° Symphonie (qui la suit immédiatement). La structure en cinq parties respecte le schéma traditionnel : le Kyrie exalte le Verbe (Beethoven s'y montre particulièrement attentif aux problèmes de la prosodie), le gigantesque Gloria se déroule en volets bien caractérisés qui nous conduisent à l'admirable fugue finale, tandis que le Credo laisse percer les tourments passionnels du compositeur, moins soucieux ici d'architecture que d'émotion. Cette émotion se lit encore dans le Sanctus, mais nuancée de mélancolie méditative. L'Agnus Dei, vibrant plaidoyer pour la paix (au sens spinozien du terme, c'est-à-dire non la seule absence de guerre, mais aussi la concorde des âmes) s'achève dans un climat de sérénité dramatiquement reconquise.

La production religieuse de Schubert est nettement plus abondante.

Il a écrit, entre autres, une dizaine de messes (de 1814 à 1828) avec un effectif toujours plus fourni : la première, la Messe en Fa (1814), fait appel au quatuor vocal et au choeur ; dès la seconde, l'orgue est sollicité et, dans la Messe en Mi b. (1828), Schubert fait intervenir le double choeur. Ces messes sont courtes et décoratives ; on y retrouve le don mélodique de Schubert, ce lyrisme confidentiel et serein qui éclaire toutes ses pages vocales. La Messe allemande de 1827 témoigne d'une volonté de grandeur qui trouve son épanouissement dans la Messe en Si b. (1828), contemporaine de la Grande Symphonie en Ut M. ; il s'agit probablement là de l'unique ouvrage religieux de Schubert où l'exaltation de la foi, de l'espérance, est exprimée avec passion.

Chez les autres compositeurs, peu d'ouvrages marquants !
Weber écrit deux messes et des cantates de circonstance ; il serait cruel de les vouloir comparer au Freyschütz !

En France et en Italie, la musique religieuse s'inscrit dans le droit fil de la production étudiée dans le chapitre précédent : aucune nouveauté formelle ou stylistique, aucun réel chef-d'oeuvre. Il convient toutefois de noter les très belles réussites de Cherubini (Messe du Sacre) et de François Lesueur.

b) Oeuvres diverses

Le Christ au Mont des Oliviers (op. 85, 1803) est le seul oratorio écrit par Beethoven.

Le compositeur a donc choisi son sujet dans le Nouveau Testament, tandis qu'en France, nous voyons un Lesueur privilégier l'Ancien Testament, réflexe largement répandu en Italie.

De la trentaine d'oeuvres religieuses, fort diverses, produites par Schubert (des Psaumes, des Salve Regina, des Kyrie, des Tantum ergo, des Offertoires, un Stabat Mater, un Magnificat ...) ne sont guère joués aujourd'hui encore que le Salve Regina de 1815 (remanié en 1824) d'une beauté simple et fraîche, et l'Ave Maria (1825) extrait du cycle de lieder, La Dame du Lac. Nous ne pouvons que déplorer le non-achèvement de sa cantate Lazare ou la Fête de la Résurrection tant le premier acte (1820), par ses accents dramatiques , semblait devoir annoncer une exceptionnelle réussite.

B - Musique profane

Le seul domaine peut-être où l'écrasante domination du Maître de Bonn se fait moins lourde. Beethoven a écrit un seul opéra et sa production de lieder est très inférieure, en quantité et en qualité, à celle de Schubert.

a) Le Lied

Le lied se définit simplement en tant que forme : il s'agit d'une pièce vocale, accompagnée au piano et appartenant à la tradition allemande ; ce dernier concept pose problème. En opérant une large simplification, l'on peut affirmer qu'une appréhension correcte du lied, genre musical, ne saurait être comp lète et féconde qu'accompagnée d'une bonne connaissance de la poésie allemande de 1750 à 1830. A défaut d'imposer l'étude (pourtant nécessaire) d'anthologies ou de recueils, nous ne saurions trop recommander à l'auditeur exigeant, la lecture soignée du texte fourni avec tous les disques de qualité (souvent accompagné d'une traduction juxtalinéaire).

Les origines populaires du Volkslied remontent au Moyen Age allemand. Nombre de mélodies populaires nées à cette époque seront utilisées pour le choral. A partir du XVII° siècle, apparaît une forme affinée et influencée par l'aria italienne, le Kunstlied (lied artistique). Bien que Mozart ou Haydn aient pratiqué cette forme à l'occasion, Beethoven sera le premier à la cultiver. Elle atteint un immédiat apogée avec Schubert.

Une des caractéristiques du lied est aussi la qualité des poètes auxquels les musiciens s'adressent. Beethoven écrit plusieurs lieder sur des vers de Goethe, auquel Schubert fait également appel, ainsi qu'à Schiller, Heine ou Mayrhofer.

La structure du lied est calquée sur la construction strophique (avec présence non obligée du refrain). Schubert s'y tient assez souvent ; il lui arrive cependant fréquemment de modifier la substance musicale d'un couplet, évitant ainsi tout effet de monotonie sans trahir le principe strophique. Parfois, le lied se déroule de la première à la dernière mesure sans la moindre reprise, comme un mini-drame (Le Roi des Aulnes). La forme-lied proprement dite (A-B-A), plus rare, gouverne certaines des oeuvres les plus célèbres de Schubert (Le Tilleul).

Autre élément fondamental : l'accompagnement pianistique. Le piano se veut souvent au moins aussi expressif que la voix. Il est chargé de tout le non-dit du poème. C'est lui qui suggère l'ambiance, le décor, les tensions, l'imminence du drame, la fatalité, le dénouement ...

Beethoven a écrit une trentaine de lieder, dont les plus fameux forment le cycle A la Bien-aimée lointaine op. 98 (1816) : six mélodies y déroulent un admirable et mystérieux message d'amour, sur une trame harmonique somptueuse.

Weber s'est également essayé au genre, ainsi que plusieurs de ses contemporains (Zunsteeg, Loewe ...) mais tous seront éclipsés par le radieux génie du maître incontesté, Schubert.

Franz Schubert nous a laissé plus de six cents lieder. Certains sont groupés par cy-

cles : La Belle Meunière (1823), Sept chansons de la Dame du Lac (1825), Le Voyage d'hiver (1827), Le Chant du Cygne (1828).

Mais dans l'immense majorité des cas, il s'agit de pièces isolées, généralement brèves. Il ne saurait être question ici de vouloir tout traiter. Nous extrairons donc de cette immense production les vingt-quatre lieder qui composent le sublime Voyage d'hiver, certain d'y trouver - au-delà de leur génie particulier - la marque et les caractères universels du lied schubertien.

L'argument du Voyage d'hiver est simple : un jeune homme quitte, de nuit et sous la neige, le village où il connu le bonheur, le temps d'un été ; les souvenirs, quelques incidents ou visions l'accompagnent dans cet évanouissement progressif.
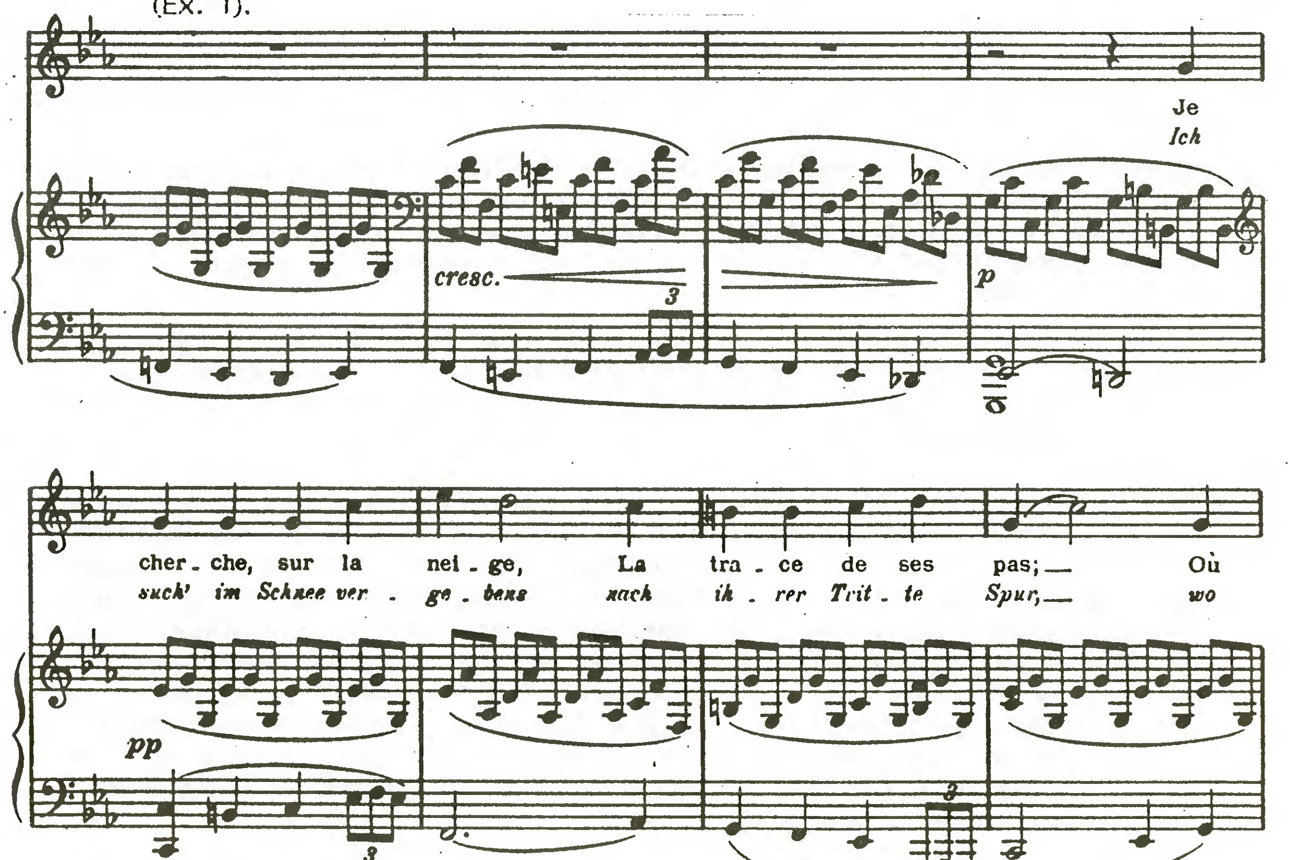
Pour la commodité de l'exposé, nous donnerons les titres en français, selon l'ordre de leur présentation.

Bonne nuit : cette pièce d'ouverture est bâtie en strophes variées ; la tonalité est triste (ré m.) et les bouffées de souvenirs heureux sont traduites par le retour au relatif majeur, accentuant ainsi la désolation du moment présent ; le dernier mot reste au piano, en accords sombres.

La Girouette : La girouette qui grince, c'est aussi l'état d'esprit volage de l'aimée ; rien n'est stable dans ce lied aux formes mouvantes. Les heurts du registre, les brusques écarts de la voix, les répétitions, les contrastes d'intensité, les chromatismes, les modifications dans l'accompagnement traduisent l'instabilité.

Larmes glacées : Ici, la démarche brisée, chaotique et le climat angoissant sont traduits par le rythme syncopé, martelé d'entrée. Les oppositions de tessiture et les figuralismes (larmes et gouttes en notes appoggiaturées, registre grave qui évoque la descente aux Enfers ...) participent de cette glaciale atmosphère.

Engourdissement : Cinq strophes se succèdent, qui nous conduisent au constat désespéré de ce coeur qui meurt à toute émotion, irrémédiablement déchiré par l'image de l'aimée perdue. Mais ce que les mots nous apprennent à la dernière strophe, l'accompagnement nous en avait déjà prévenus par la monotonie de ses triolets visant à créer un état hypnotique, image de cet engourdissement fatal. (Ex. 1).



Le Tilleul : Probablement le lied le plus célèbre du recueil. Dès les premières notes, les triolets restituent le frémissement du vent dans les feuilles. Le ton est ainsi donné ; l'oeuvre sera toute de sensibilité et de délicatesse. La première strophe évoque (en majeur) les jours heureux passés à rêver à l'ombre de l'arbre qui recevait confidences et soupirs. La seconde strophe varie à peine, mais le climat change brusquement à la troisième ; scandé par un do funèbre à la basse, le récit se fait haché, orageux : le vent glacial du présent est passé. Mais la force du souvenir, pour une fois, l'emporte, le lied finissant par la reprise de la mélodie initiale.

(Wasserflut) Inondation : D'une image poétiquement faible (les larmes formant des ruisseaux qui liquéfient la neige) Schubert offre une dramatique traduction musicale, opposant aux triolets fluides de la mélodie un accompagnement d'accords en valeurs pointées.

Sur le fleuve : L'un des accompagnements les plus travaillés de Schubert. Pour évoquer ce coeur si semblable au fleuve glacé (rigide et blême à l'extérieur, torrent fougueux à l'intérieur) le compositeur fait appel au staccato, aux groupes de triples croches, aux oppositions d'intensité (du ppp au f), au triolet et aux modulations brusques.

Regard en arrière : Ici plus encore qu'ailleurs, le symbolisme modal est perceptible : le réel (obstacles, froid, roches ...) est évoqué en mineur, le souvenir (le tilleul, les oiseaux, les jeunes filles ...) en majeur. Le rythme accentue le clivage, les syncopes disparaissant à l'arrivée du majeur.

Feu follet : La musique est figuralisme en soi, par l'instabilité de l'accompagnement, la diversité mélodique des strophes et les ruptures rythmiques.

Repos : Le texte parle ici d'une halte dans l'errance, d'un repos bienvenu ; dans le même temps, l'accompagnement, rythmiquement immuable, inspire une idée de cheminement sans fin. Fidèle au texte, la mélodie est détendue et ornée, semble peu se soucier du martèlement impassible et sotto voce du piano. Non seulement, il n'y a pas là contradiction mais l'on y peut découvrir la quintessence de l'art du lied ; car si, physiquement, le voyageur s'est arrêté, sa pensée poursuit le vagabondage, la flânerie (l'intraduisible wandern) si chère au coeur des romantiques allemands. Et cette situation, il est donné à la seule musique d'en offrir une fidèle peinture.

Rêve de Printemps : Ravissante, la mélodie en La M., évocatrice du rêve, se brise bientôt sur les dures lois de la réalité. Les changements de tempo et d'intensité déstabilisent le matériau musical et l'obscurcissement du mode mineur s'installe peu à peu. Il faut se résigner : le rêve est un dangereux mirage qui n'abuse que les faibles.

Solitude : En deux pages, un bouleversant cri de souffrance et de désespoir ! Après la désolation navrante de la première strophe, éclate une amère révolte, en trémolos et accords montants par groupes de triolets, qui s'éteint, cédant aux quintes transies de la basse.
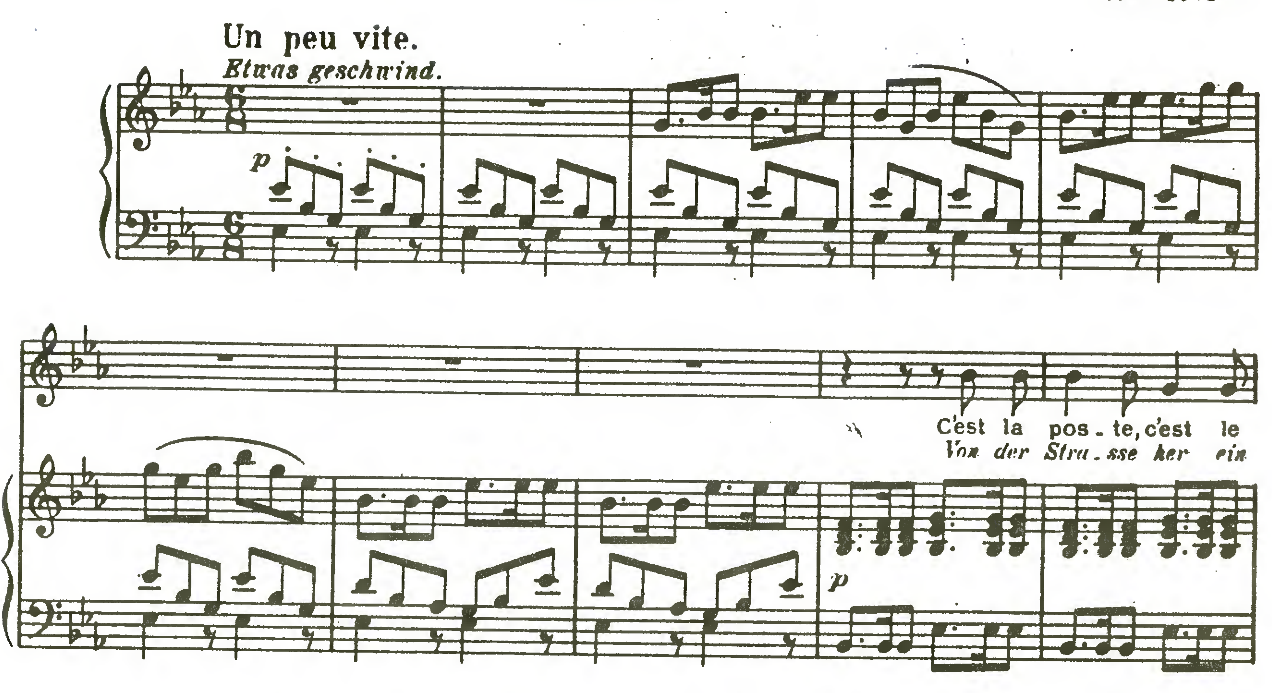
La Poste : Ce lied ouvre la seconde moitié du cycle. Désormais l'image de l'aimée s'estompe ; elle ne reviendra que sous forme de vision. Et c'est le cor du postillon qui se fait entendre, troublant profondément et contradictoirement le voyageur. La poste, c'est l'espoir, toujours déçu, d'une lettre, c'est aussi la matérialisation de l'éloignement sans rémission, c'est enfin la possibilité de revenir, fût-ce en dehors de toute espérance, vers la source du seul impossible bonheur. La structure très simple, en deux volets répétés (Majeur/mineur, valeurs brèves/valeurs longues ...) suggère l'image du tournant décisif. Désormais l'heure du renoncement a sonné, l'ultime illusion s'évanouissant avec les derniers échos de cette joyeuse fanfare du cor par laquelle le piano avait si intrépidement ouvert l'oeuvre (Ex. 2).

N° 13

LA POSTE

DIE POST

SCHUBERT
1797-1828



Ex. 2

La Tête grise : A l'emportement du lied précédent succède ici le plus parfait dépouillement. La tombe apparaît maintenant comme le suprême refuge et cela est traduit par un long et douloureux récitatif, coupé de silences.

Dernier espoir : Les dernières feuilles tombent et le piano les accompagne en tierces brisées ; l'hiver est venu, quelques larmes amères finissent de couler, et la solennité de l'instant est marquée tant par le texte (dernier mot : Grab) que par la musique (cadence plagale avec abaissement du 6° degré).

Au village : C'est le chant des ténèbres : celles qui obscurcissent le coeur du héros, celles aussi qui cachent le village aux accueillantes chaumières défendues par les cris des chiens. Refusant toute consolation, refusant l'illusion des songes, le voyageur passe et s'éloigne tandis que grondent, pianissimo, les derniers trilles de la basse.

L'aube orageuse : Atmosphère de violence contenue ; la tension s'exprime au travers des sauts mélodiques et des accords de septième fortissimo. A l'unisson de cette menaçante matinée, l'humeur du voyageur est batailleuse, presque délirante.

Illusion : Cette illusion, c'est une obstinée pédale de dominante (mi) qui en signifie la force. Pour ce lied, Schubert n'a pas hésité à reprendre une mélodie déjà utilisée dans son opéra Alfonso et Estrella. La lumière surnaturelle et merveilleuse n'existe que dans le regard halluciné du voyageur ; elle reste le point fixe dans le mouvant univers de son imagination tout comme le mi obstiné se joue de tous les mouvements mélodiques.

Le poteau indicateur : Le lied de la fatalité ; le voyageur n'a pas à choisir. S'ouvre devant lui la route qu'il doit suivre par décision du destin (eine Strasse muss ich gehen, die noch keiner ging zurück - je dois suivre une route, d'où

nul n'est jamais revenu), donnée initiale et fondamentale du wandern. La quasi totalité de la mélodie se déroule dans un ambitus de quinte (sol-ré) et repose sur le principe de la note répétée. La voie à l'abîme est ouverte ; le bref et surprenant choral qui conclut cette page en démontre la dimension métaphysique.

L'Auberge : Très lent, a noté Schubert. Cette auberge que dessinent les tristes méandres de la mélodie et les sombres couleurs de l'accompagnement, c'est l'inhospitalier cimetière qui se refuse aux sollicitations désespérées du voyageur : l'errance continue.

Courage : Courage du désespoir, teinté de cynisme. Le ton est au défi : will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter -(En l'absence de Dieu sur terre, nous serons dieux nous-mêmes), ce qu'exprime la violence de la musique.

Les Parhélies : Le plus mystérieux des 24 lieder du cycle. Certains y ont vu une symbolique franc-maçonne (prédominance du chiffre 3 : mesure à 3 temps, 3 # à la clé, 3 volets formels, 3 cadences) : ce lied évoquerait l'accès à une connaissance supérieure par une volonté affirmée de dépouillement. Nous pouvons plus simplement y voir une sublime image poétique illustrant la volonté de ne pas se plier aux lois du réel sans pour cela accepter les charmes de l'illusion.

Le Ménétrier : Qui est-il cet étrange musicien que nul n'écoute, que nul ne voit, à qui nul ne fait l'aumône? La mort? Le double du voyageur? Des images reviennent qui nous étaient déjà connues : les chiens, la glace, le village ... Le piano fait entendre la troublante et grinçante mélodie de sa vielle, tandis que la quinte à vide obstinée de la basse sonne comme un glas qui s'éloigne. Le voyageur s'estompe sur une question sans réponse et meurt avec les derniers échos du piano.

- - - - - - - - - - -

Schubert ne s'est pas limité au seul domaine du lied. Il a écrit nombre d'oeuvres pour diverses formations, doubles choeurs (An die Sonne, 1816), choeur de femmes (Staendchen D 920 pour alto et choeur de femmes - mais conçu à l'origine pour choeur d'hommes et souvent donné sous cette forme), choeur ou quatuor masculins (Gesang der Geister über den Wassern, version de 1821, der Gondolfahrer D 809 pour deux ténors, deux basses et piano), sans compter les canons, duos et autres pièces qu'il écrivit le plus souvent à l'occasion de petites fêtes intimes.

b) Théâtre lyrique

- Allemagne

L'opéra italien exerce toujours une indiscutable domination, mais le développement du Singspiel est aussi une réalité. L'exemple prestigieux de Mozart (L'Enlèvement et La Flûte reposent sur des livrets allemands). Une importante influence est à signaler, celle de Cherubini, très admiré de Beethoven.

Fidelio (1805)

Unique opéra de Beethoven, il est bâti en deux actes sur le livret tiré du drame de J.N. Boilly. Remanié en 1803 (il passe de trois à deux actes), puis en 1814, l'ouvrage ne connut pas un succès immédiat. Le sujet en était pourtant à la mode (autres opéras sur le même sujet de P. Gaveaux -1798-, S. Mayr, le maître de Donizetti -1805- et Paër -1806-) Beethoven, très attaché à son ouvrage ressentit durement l'échec et procéda donc à des remaniements décisifs. Il n'écrivit pas moins de quatre ouvertures (le détail en est donné dans le paragraphe portant sur la musique instrumentale). Le thème central de l'opéra est

simple, beau, grand : l'amour et la fidélité. Léonore (sous le pseudonyme de Fidelio) affrontera tous les dangers pour arracher son époux aux griffes du cruel Pizzaro. Certains passages sont particulièrement remarquables, le quatuor en canon du premier acte - Mir ist so wunderbar -, le récitatif et air de Léonore - Abscheulicher! wo eilst du hin ? - et le choeur des prisonniers qui conclut le premier acte. Du second se détachent surtout les ensembles, le trio d'une si riche psychologie (Léonore, Florestan, Recco) et bien sûr le sublime duo - O namenlose Freude - qui précède le finale.

Hélas ! la tenace légende du "ratage" prive encore trop souvent le public d'un chef-d'oeuvre qui reste un grand moment de l'histoire lyrique. Il est vrai que Beethoven n'innove guère ici, qu'il est très loin des audaces de la dernière période ; mais les seuls extraits cités plus haut montrent assez le caractère indispensable d'une bonne connaissance de cette oeuvre pour qui veut comprendre l'évolution qui mène du singspiel au drame romantique.

La précocité de Weber a de quoi surprendre lorsque l'on songe à la date de son premier ouvrage lyrique : La Fille des bois date en effet de 1800 ; le compositeur a quatorze ans ! Il reprendra d'ailleurs l'ouvrage dix ans plus tard. En 1803 suit Peter Schmoll et ses voisins où l'influence française est manifeste. Devenu chef d'orchestre à l'opéra de Prague, Weber donne Abu Hassan, petit opéra en un acte, en 1811. Survient un long silence de dix ans. Weber réfléchit sur le problème d'un opéra national. Ayant découvert le Freyschütz (littéralement, le Franc-tireur) d'Abel en 1810, il porte longuement l'oeuvre en lui avant la triomphale création de son opéra à Berlin, le 18 juin 1821.

Le Freischütz :

L'ouverture utilise les thèmes qui parcourent les trois actes.

L'intrigue est complexe et, fait significatif, met en scène des gens du peuple, paysans, chasseurs, jeunes villageoises ... Max, le jeune héros, doit à tout prix retrouver une adresse dans le tir qui lui fait soudain défaut et accepte la proposition du sinistre Gaspard : un rendez-vous dans la vallée du Loup où ils fondront des balles magiques offrant à Max la victoire dans un concours dont le prix est la ravissante Agathe. Dès le premier acte, nous trouvons un hymne à la Nature, la merveilleuse mélodie "Durch die Wälder, durch die Auen" (à travers les forêts et les prairies). Le second acte présente successivement les angoisses et les espoirs d'Agathe, puis la fantastique scène de la Vallée du Loup. Rien ne manque : le repaire du Diable, la fonte des balles magiques, l'écho sinistre, le fantôme de la mère de Max ... Le drame se dénoue au troisième acte : Max, qui ne possède plus qu'une seule balle magique, tombe dans le traquenard tendu par Gaspard le damné et blesse Agathe en visant la colombe du concours. Point d'émotions ! si Agathe n'est que blessée, Gaspard meurt rapidement et Max avoue sa tricherie au Prince qui finit par lui accorder son pardon contre une année d'épreuves au terme de laquelle Agathe lui sera accordée.

Le Freischütz est d'une importance historique considérable : la beauté et la fraîcheur de la mélodie, l'atmosphère fantastique, la caractérisation des personnages et l'idée de l'homme en lutte contre la fatalité ouvrent la grande voie romantique. Il est absolument légitime de tracer la filiation du chef-d'oeuvre de Weber au Tannhaüser de Wagner. Le second compositeur professait d'ailleurs à l'endroit du premier une vénération proche de l'idolâtrie.
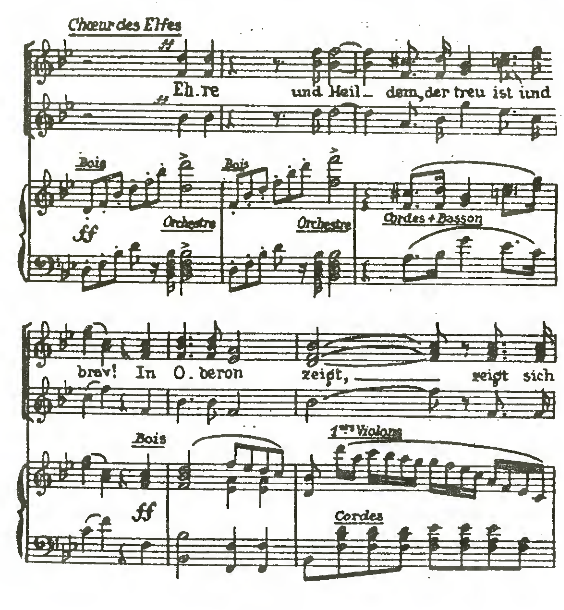
Encouragé par ce succès, Weber, sur sa lancée, écrit Euryanthe, créé à Vienne le 25 octobre 1823. Le compositeur a-t-il sous-estimé les difficultés de la mise en scène ? Toujours est-il que le parti-pris fantastique conduit à une accumulation de tableaux aussi peu crédibles que possible et seule la musique - d'une géniale inspiration - épargne à l'oeuvre le naufrage du ridicule. Le livret d'Helmine von Chezy accumule les poncifs : tombe solitaire, anneau maudit, apparitions de la jeune trépassée, forêt obscure, serpent géant, accès de folie, meurtre ... ! La liste n'est point close !

Et sous cette invraisemblable fatras, les pages admirables de la partition de Weber : force dramatique de l'ouverture, beauté des mélodies, splendeur des choeurs ...

Oberon :

Sur un livret de Planché ; l'oeuvre est créée à Londres le 12 avril 1826. Le compositeur,

mourant, y a usé ses dernières forces.
L'ouverture est bâtie sur des fragments destinés à revenir au cours de l'oeuvre. Devenue très populaire (au concert), elle aura donc connu une fortune plus souriante que le reste de l'opéra. Inutile de vouloir résumer ici une abracadabrante intrigue qui, de Bagdad à Tunis, dans un Orient pour le moins fantaisiste, s'engage avec constance dans des impasses dont elle serait bien en peine de s'extraire sans les opportunes interventions du cor magique ! Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que Weber a toujours conseillé aux compositeurs lyriques la plus extrême circonspection en matière de choix du livret !
Le comble est encore que ce nationaliste affirmé dut faire chanter ses héros en anglais, l'oeuvre étant destinée au Covent Garden. Lui-même avait dépensé beaucoup d'énergie dans l'acquisition incertaine des rudiments de la langue de Shakespeare. Faut-il attribuer à cette circonstance le caractère moins allemand d'Oberon ? L'oeuvre ne peut évidemment prétendre au rôle historique du Freischütz. Mais la hauteur d'inspiration y est constante et la technique musicale d'une souveraine maîtrise. Quelle féérie lorsque s'élèvent les accents du choeur des elfes soutenu par un orchestre rutilant (Ex. 3).



Ex. 3

Weber fut sans égal, sans rival sérieux. Parmi ses contemporains, nous pouvons citer Louis Spohr (1784-1859) dont Le Duel avec l'Aimée (1811) est suivi d'un Faust et de Jessonda (1823) considérée comme son chef-d'oeuvre.

Il convient aussi de signaler que Weber admirait fort Ondine (1816), l'opéra de l'écrivain-compositeur E.T.A. Hoffmann (1776-1822).

Schubert, enfin ; la production lyrique du "doux Franz" ne compte pas moins d'une dizaine de numéros auxquels il faut joindre des ouvrages inachevés, des fragments, des airs, une musique de scène pour Rosamonde de Chypre de Helmine von Chézy.

Schubert cultive abondamment le singspiel. Ses débuts datent de 1814 (il a 17 ans). Sa féérie, Le Pavillon du Diable lui vaut même les compliments de Salieri. Et dès 1820, deux de ses oeuvres, Les Frères jumeaux et La Harpe enchantée sont montées à Vienne. Le succès ne couronne pas les efforts du jeune compositeur. Alfonso et Estrella ne connaîtra les honneurs de la scène que longtemps après le décès de son auteur (sous la direction de Liszt). Le même sort est réservé à Fierrabras, source de beaucoup d'espoirs. Et si Rosamonde fut jouée, il faut en trouver la raison dans la célébrité (pour nous, aujourd'hui, vraiment difficilement compréhensible !) de la librettiste, celle-là même qui avait déjà commis le livret d'Euryanthe ! Rendons ce double hommage au goût du public viennois : l'oeuvre ne tint l'affiche que deux soirs et seule la musique en fut remarquée!

Montée en 1861 seulement, La Croisade des Dames (1823) ne brille ni par l'originalité

de la musique ni par la richesse du livret. A tout le moins l'oeuvre est-elle d'une plaisante fraîcheur qui lui a valu d'être longtemps la seule à bénéficier d'un enregistrement.

- Italie

Bien qu'encore très pratiqué en divers pays d'Europe, l'opéra italien ne se renouvelle pas de façon spectaculaire et s'enferme dans ses habitudes, ce qui a conduit certains à parler d'art régional, par opposition au rayonnement universel du XVII° siècle.

Capitale mondiale de l'opéra, Paris continue d'attirer les maîtres de l'art lyrique. Fixés dans la capitale, Cherubini et Spontini ne cultivent pas les particularismes nationaux, à la différence des nombreux compositeurs italiens fixés dans les plus fastueuses cours européennes (cf. chapitre précédent). Fixé en Italie, le bavarois Johann Simon Mayr donne une nouvelle ampleur à l'opera seria. Sont encore données aujourd'hui ses deux meilleures oeuvres, Médée et La rose rouge et la rose blanche (1813).
L'opéra italien attendait un sauveur ! Il se présenta en la personne du génial Gioacchino Rossini (1792-1868).

L'usage veut que les noms de Rossini, Donizetti et Bellini soient toujours étroitement associés. Il s'agit là d'une commodité qui fait quelque peu fi de la chronologie. Car la carrière de Rossini (commencée en 1810) arrive à terme en 1829 dans le même temps que les premiers chefs-d'oeuvre de Bellini et Donizetti datent respectivement de 1827 (Le Pirate) et 1830 (Anna Bolena). Rossini peut donc revendiquer à juste titre le rôle de précurseur, mais aussi de mainteneur de la tradition.

Les études du jeune Gioacchino sont assez solides ; il les complète au Liceo Musicale de Bologne. Précoce, il fait donner son premier opera buffa (Le contrat de mariage) à Venise en 1810 ; il a dix-huit ans ! En quelques oeuvres et un très court délai (de Demetrio et Polibio -1810- à La Pierre de touche -1812-), il complète son apprentissage, offrant son premier chef-d'oeuvre avec Tancrède en 1813. Suivent aussitôt L'Italienne à Alger (1813), Elizabeth, reine d'Angleterre (1815) partition pour laquelle il écrit l'ornementation (jusque là il était usuel de s'en remettre aux interprètes selon leurs capacités et leur humeur). En 1816, Le Barbier de Séville, scintillant chef-d'oeuvre, est écrit en un peu plus de deux semaines ! Certes le compositeur a repris des fragments d'oeuvres antérieures mais il faut tout de même en déduire que les "quelques facilités" évoquées par le maître vieillissant et mélancolique en présence du jeune Wagner étaient d'une singulière fécondité. Les délicieux ouvrages comiques suivants (La Gazza ladra et La Cenerentola -1817-) sont accompagnées d'oeuvres plus profondes, voire tragiques (Otello -1816- Moïse en Egypte -1818, remanié en 1827). La Dame du lac (1819) occupe une place à part dans la production rossinienne ; l'harmonie y est riche et le caractère romantique du livret (tiré de Walter Scott) a souvent été souligné. Semiramis (1823) constitue la somme des conceptions dramatiques du maître. Désormais, Rossini réduit sa production. Le Comte Ory est créé à Paris en 1828, Guillaume Tell l'année suivante. Et c'est la retraite, surprenante, incompréhensible : beaucoup d'hypothèses ont été avancées, le refus de la compétition avec Meyerbeer et Donizetti, tarissement de l'inspiration mélodique, saturation d'un compositeur fêté et comblé comme rarement dans l'histoire. Plus convaincante paraîtra l'explication de la paresse naturelle ; Rossini n'a toujours compté que sur ses dons naturels. Vient un âge où ils ne suffisent plus et ne dispensent plus du labeur quotidien. N'était-il pas libre de préférer la retraite dorée au risque de l'échec ?

Nous donnerons ici une rapide documentation sur les ouvrages majeurs des maîtres italiens contemporains de Beethoven et Weber.

Luigi Cherubini (1760-1842)

Médée

Créé le 17 mars 1797 sur un livret français d'après Euripide, l'opéra bénéficie incontestablement des réformes opérées par Gluck. L'oeuvre exploite admirablement l'infernale ten-

sion qui conduit à l'effroyable drame né des passions les plus funestes. L'ouverture crée un climat tragique. L'acte I s'ouvre sur les préparatifs des noces de Jason, faible et parjure. Créon, roi de Corinthe l'assure de sa protection, car il craint le retour de Médée ; cette dernière ne tarde pourtant pas à se présenter. La confrontation des deux anciens amants est pa thétique. Médée fait appel aux souvenirs, à l'amour, à la pitié. Voyant la vanité de ses efforts, elle maudit Jason, la Toison d'or et le destin et l'acte se conlut sur une menace d'autant plus effrayante qu'elle est voilée (Si tel est son malheur, ton épouse en fuyant te percera le coeur, ingrat !). Dans le second acte Médée supplie Créon de l'autoriser à rester ; elle maudit la procession du mariage qui se dirige vers le temple et décide d'immoler sa rivale par un maléfice jeté sur le manteau et le diadème de cette dernière. Le troisième acte est précédé d'un extraordinaire prélude qui annonce l'épouvantable dénouement. Médée a fait venir les deux enfants qu'elle a eu de Jason. Dans un air sublime (Du trouble affreux), elle laisse échapper sa rage, sa fureur, son désespoir, son trouble et sa frayeur devant la monstrueuse vengeance qui va s'accomplir. Bientôt, des cris d'horreur annoncent la mort atroce de Glauce, la fiancée de Jason. Telle une furie, Médée se précipite et égorge ses enfants. Le finale est impressionnant : devant le temple qui s'embrase, Médée brandit le couteau sanglant tandis que la foule horrifiée s'enfuit.

Médée contient de nombreuses pages d'une extraordinaire efficacité théâtrale. Cherubini a donné là le meilleur de lui-même. Une autre des ses oeuvres obtint un succès immense, Les deux journées, d'inspiration révolutionnaire ; Beethoven, Weber, Berlioz luimême admirèrent fort cet ouvrage attachant.

Gasparo Spontini (1774-1851)

La Vestale

Créée le 15 décembre 1807, l'oeuvre assura les beaux jours de l'Opéra de Paris dans les cinquante années qui suivirent (plus de deux cents représentations). L'argument avait de quoi satisfaire les innombrables tenants du retour à l'antique et prosélytes de la déesse Rome. L'action est fort bien menée en trois actes qui nous présentent successivement l'amour de Licinio et de la vestale Giulia, l'accident fatal (Giulia, après une lutte désespérée contre elle-même - le sommet de la partition - s'unit à Licinio en un sublime duo et laisse s'éteindre le feu sacré), enfin le dénouement merveilleux dû à l'intervention miraculeuse de la déesse (qui embrase le voile de Giulia condamnée à être enterrée vivante, en signe de pardon). Les choeurs et les airs doivent beaucoup à Gluck, l'importance des ballets traduit dans cette oeuvre d'un compositeur italien la persistance de la grande tradition française.
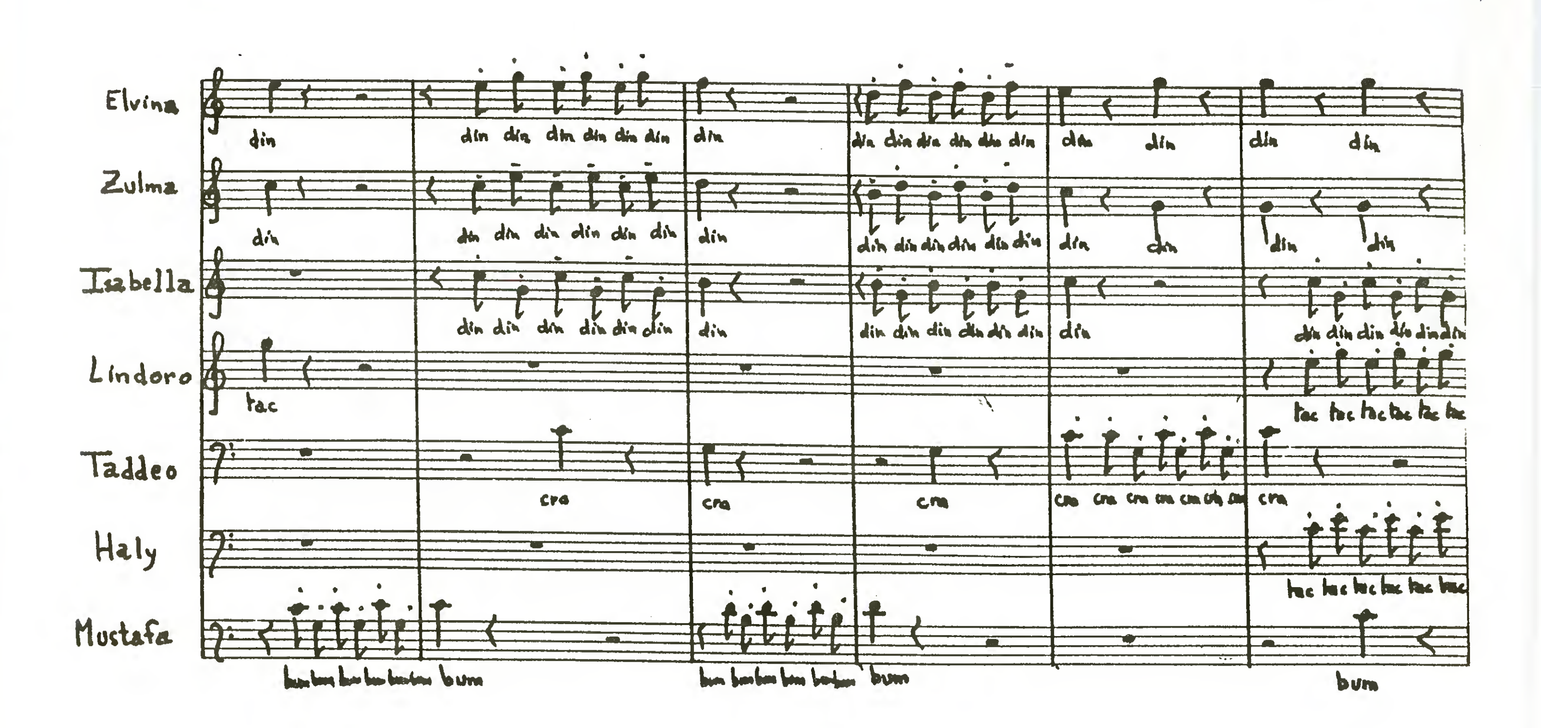
Gioacchino Rossini (1792-1868)

Le cadre de ce cours nous contraignant à une drastique réduction, nous nous limiterons à la présentation de trois oeuvres parmi les plus représentatives de l'art et de l'évolution du maître de Pesaro.

L'Italienne à Alger

Composée en moins d'un mois et représentée pour la première fois à Venise en 1813, l'oeuvre s'apparente plus à la commedia dell'arte qu'à l'opera buffa traditionnel. Il faut renoncer à offrir ici un résumé clair d'une action qui n'est que rebondissements, coups de théâtre, quiproquos ... relevé de tous les ingrédients d'une fantaisie jamais en défaut : naufrage, scandales, vieux soupirant, mari berné ... le tout dans un cadre oriental de la plus sympathique invraisemblance ! Point de complexité psychologique dans ces pages ! Mais bien plutôt une succession de tableaux cocasses au cours desquels le compositeur a tout loisir d'offrir la preuve de son éblouissante virtuosité. Le finale du premier acte est proprement étourdissant ; toute raison abolie, il ne reste plus qu'un délire sonore, parfaitement maîtrisé, dont l'effet sur le public reste irrésistible au hasard de tous les théâtres du monde.

De quels moyens use donc le compositeur ? UN rapide examen de la partition nous fournit les éléments essentiels : un enchaînement Dominante/Tonique, deux valeurs métriques (noire/croche), une égale répartition aux diverses voix des groupes de six brèves, de burlesques onomatopées ... et le condiment du génie ! (Ex. 4)



Ex. 4

Le Barbier de Séville

L'oeuvre est trop connue pour que nous en exposions le détail. Rappelons que la première, à Rome, fut l'un des plus retentissants échecs de l'histoire du théâtre lyrique. L'oeuvre ne tarda toutefois pas à s'imposer au goût du public et cette fidélité ne s'est jamais démentie. Les qualités que nous découvrions dans L'Italienne à Alger sont ici portées à la perfection. Le duo Almaviva/Figaro du premier acte, l'air de la Calomnie, le finale de ce premier acte, la scène du rasage et l'orage qui précède la conclusion se situent parmi ces moments privilégiés qui, au cours des âges, ont assuré par leur extraordinaire nouveauté le grand souffle de la tradition lyrique.

Guillaume Tell

L'oeuvre la plus ambitieuse de Rossini ; par sa durée tout d'abord (près de cinq heures) mais aussi par le soin porté à l'instrumentation (l'ouverture est un chef-d'oeuvre), par le caractère élevé du sujet (la révolte individuelle - celle de Tell - et collective - celle du peuple suisse contre une tyrannie personnelle - celle de Gessler - et nationale - celle de l'Autriche) et la somptuosité des airs et des ensembles. Cette haute ambition a-t-elle été secrètement déçue (Rossini plaisantait lui-même les spectateurs sur leur patience)? Toujours est-il que le compositeur quitte la scène, irrévocablement mais sans amertume.

- France

Si les compositeurs italiens ont élu la terre et - souvent - la langue françaises pour

assurer leur triomphe, la vie lyrique proprement française n'en existe pas moins. Nous avons évoqué plus haut les noms de Catel, Lesueur, Paer, Boieldieu et Auber. Aucun Rossini n'étant venu bouleverser les données acceptées depuis le siècle précédent, une étude fouillée ne présente aucun caractère d'utilité. Mais cela ne dispense nullement d'une bonne connaissance des deux chefs-d'oeuvre de Boieldieu et Auber, La Dame blanche et La Muette de Portici.

La Dame blanche

C'est à la mesure des nombreuses imitations qu'elle aura suscitées que se mesure la réussite de cette partition si fraîche et si brillante. Créée en 1825 à Paris, l'oeuvre mit moins de quarante ans pour atteindre sa 1000° à l'Opéra-comique. Tiré de récits de Walter Scott, le livret en a gardé la délicieuse atmosphère : la Dame blanche est ce bienfaisant (et charmant) fantôme qui permettra au chevaleresque Georges Brown d'acquérir le château d'Avenel, convoité par le sinistre Gaveston ! La musique est aussi distinguée qu'allègre, aussi fraîche qu'inspirée. A défaut de réelle science compositionnelle ou harmonique, Boieldieu possède le don le plus précieux : la faculté d'inventer sans apparent effort, des mélodies originales, séduisantes et immédiatement retenues.

La Muette de Portici

Divisé en cinq actes, l'opéra connut, dès sa création le 29 février 1828 à l'Opéra de Paris, un triomphe comparable à celui de La Dame blanche. Inspiré d'évènements historiques, le livret relate le soulèvement du peuple napolitain contre l'oppresseur espagnol en 1647. Les personnages, d'une touchante humanité, se plient aux lois d'une destin tragique que la musique illustre avec force et puissance.

II LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

La musique instrumentale s'est réfugiée en Allemagne et à Vienne ; elle est considérée par les Français et les Italiens comme un genre mineur.

A - La Symphonie

Beethoven

"De toute la musique occidentale, les symphonies de Beethoven sont le bien le plus universellement partagé (...) A neufs reprises, Beethoven recrée totalement une des formes majeures de la musique européenne. Mais plus encore que dans l'ordre du langage et la révolution des formes, la modernité du génie beethovenien se manifeste ici comme révolution de la sensibilité collective : les Symphonies appellent une communication nouvelle, renouvellent la vie publique de l'oeuvre." (Boucourechliev, Ed. du Seuil).

Les huit premières symphonies ont été écrites entre 1800 et 1812, la neuvième en 1824. Avec neuf numéros, Beethoven réduit donc la quantité des productions antérieures (Haydn, Mozart). Désormais les compositeurs se limiteront à ce chiffre fétiche de 9 (Schubert, Bruckner, Mahler) voire à 4 (Berlioz, Schumann, Brahms). C'est presque un lieu commun d'affirmer que Beethoven se montre moins audacieux dans ses oeuvres symphoniques qua dans ses quatuors ou ses sonates pour piano.

Caractéristiques :

- Structure en quatre mouvements (sauf la sixième qui comporte en outre l'intermède de l'Orage.
- Introduction lente pour les 1°, 2°, 4° et 7° symphonies (influence de Haydn).
- Grande importance de la coda.
- Menuet dans la 1° et la 8° ; scherzo partout ailleurs. Noter la présence dans la 8° d'un

scherzo varié précédant le menuet et celle d'un grand scherzo (deux trios) dans la 4° et la 7°.
- Mouvement initial : allegro de sonate.
- Mouvement lent : lied (3° et 7°), forme-sonate (1°, 2°, 4° -sans développement - et 6°), lied varié (5° et 9°).
- Finale : allegro de sonate (1°, 2°, 4°, 5°, 7°), rondo (6°, 8°) variations (3°). Pour la 9°, immense variation.
- Mouvements enchaînés : Dans la 5° (III-IV), dans la 6° (III-IV-V).
- Tonalités : majeure (sauf 5° et 9°) ; utilisation des tons voisins pour les autres mouvements. Une seule tonalité utilisée deux fois : Fa Majeur (6° et 8°).
- Orchestre : nouvelle importance donnée aux vents (on a parlé de "musique militaire" à la création de la 1°).
  1° : 2 Fl. 2 Ob. 2 Cl. 2 Fag. 2 Cors 2 Trp. 2 Timb. et cordes.
  Adjonction du piccolo, de trois trombones et d'un contrebasson dans la 5° et des voix pour la 9°.
  Rôle important du Cor : 3 dans la 3°, 4 dans la 9°.
  Percussion : grosse caisse, triangle, cymbales dans la 9°.
- Ampleur : (dépend du tempo) Dès la 3°, double des oeuvres précedentes. Pour la 9°, ca. 1 h. 10 mns.
- Créations : toutes à Vienne , avec Beethoven à la direction (sauf pour la 9°, dirigée par Ulmauf).

Première Symphonie

Op. 21 - Ut M. - 1800

Influences de Haydn et Mozart. Elle a été très longuement travaillée. Innovation dès le premier accord (7° de V de Fa) ;équilibre nouveau des timbres, esprit du scherzo dans le menuet, sobriété harmonique.

Deuxième Symphonie

Op. 36 - Ré M. - 1802

Contemporaine du Testament D'Heiligenstadt. Vigueur de la thématique et du rythme. Dans le scherzo, gaieté, verve et fantaisie à l'aise (cadre libre).

Troisième Symphonie

Op. 55 - Mi b. M. - 1804

Premières vraies innovations : 1° mvt : motifs secondaires aux tonalités éloignées, chromatisme du développement (qui fait appel à un 3° thème).

2° mvt : grande marche funèbre (forme-lied) ; la reprise n'est pas textuelle (fugato).

Finale : 12 variations sur un thème utilisé pour Les Créatures de Prométhée op. 43 et les Variations pour piano op. 35.

Présentation instrumentale du premier thème (issu de Bastien et Bastienne) : Violoncelle puis cor.

L'importance du timbre est extrême dans cette oeuvre d'une ampleur considérable (presque une heure de durée).

Quatrième Symphonie

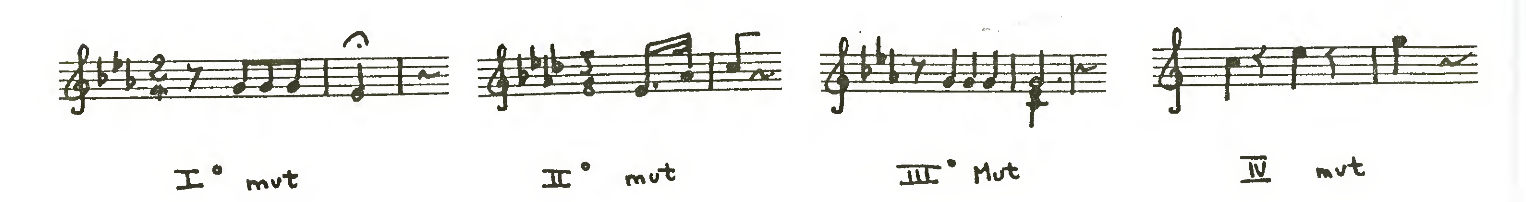
Op. 60 - Si b. M. - 1806

Contemporaine du Concerto pour violon. Merveilleuse introduction lente, très riche harmoniquement. L'écriture est plus aérée que dans la 3° ; il ne s'agit pas d'un adieu à l'esprit classique (cf. 8°). Beethoven avait une prédilection pour cette oeuvre (partagée par Schumann et Mendelssohn).

Le développement du premier mouvement fourmille de trouvailles mélodiques, harmoniques et instrumentales (écouter le traitement de la timbale en longs roulements pp. qui créent un état sonore, une surface immuable, indifférente aux métamorphoses harmoniques).

Cinquième Symphonie

Op. 67 - ut m. - 1808
"Symphonie du Destin" ? Il ne s'agit pas là d'un simple caprice d'éditeur mais de la réponse que fit Beethoven à son disciple Anton Schindler, au sujet du motif initial : "So pocht das Schicksal an die Pforte" (Ainsi le Desti n frappe à la porte).
Ce motif qui a si puissamment frappé les imaginations est pourtant l'un des thèmes beethoveniens qui commandent le moins la structure ; l'on peut même affirmer qu'il est lui-même issu d'une volonté structurelle, le compositeur choisissant un motif apte à s'intégrer à un cadre formel pressenti et non l'inverse. La remarque vaut pour toute la thématique de l'oeuvre, intégralement bâtie sur le matériau de l'accord parfait (observer la tête de chacun des thèmes initiaux, Ex. 5).



Ex. 5

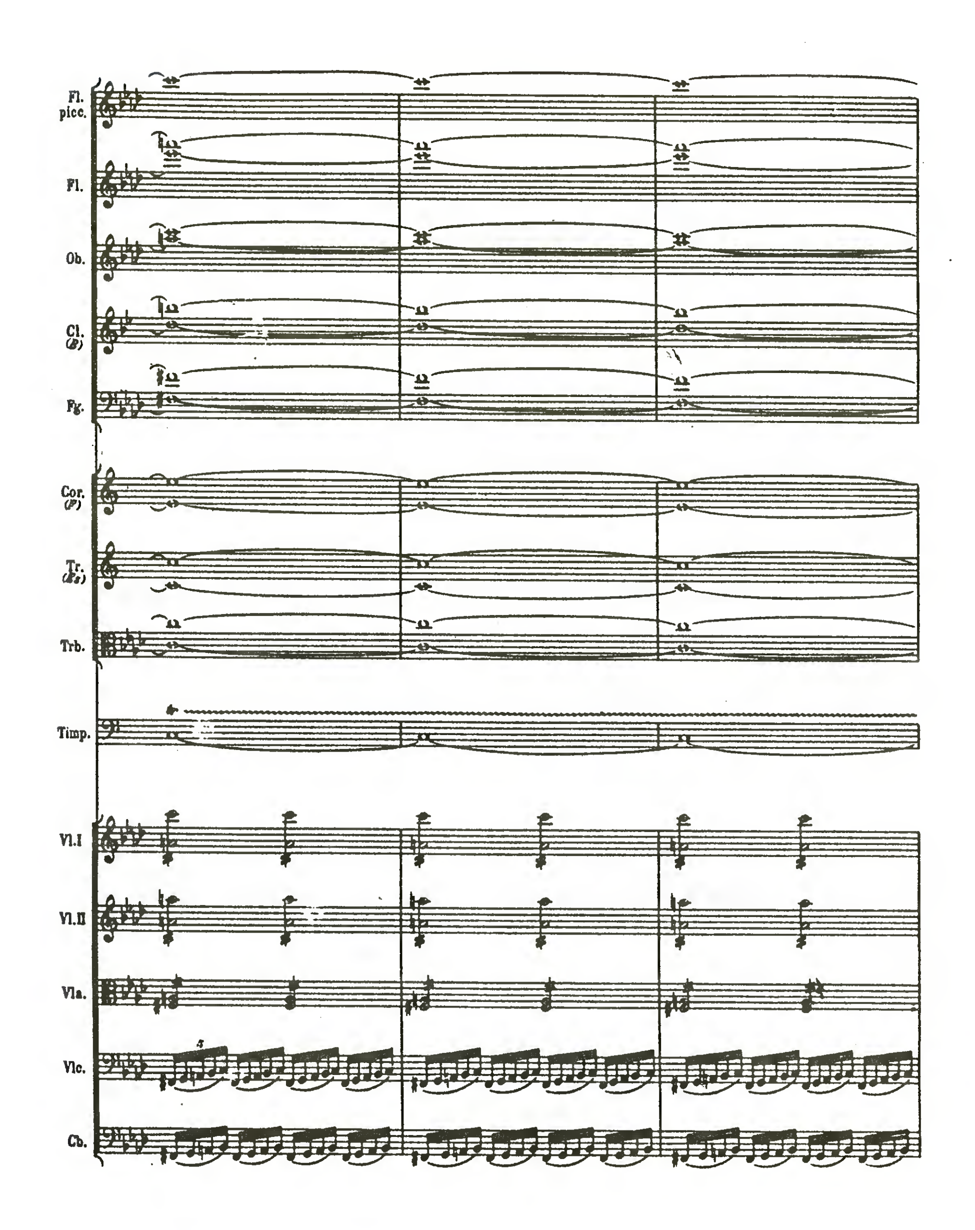
La neutralité mélodique de ces thèmes offre au compositeur un champ d'action d'une incomparable ampleur.
Premier mouvement : une fois proposé le thème, rien n'existe encore. La musique ne va exister que par les métomorphoses auxquelles elle est appelée. Le motif ne devient donc thème que dans la totalité de ses avatars. La formule est supposée géniale et porteuse d'énormes virtualités à la fin de l'oeuvre parce que nous connaissons le développement de ces virtualités. Pour reprendre l'heureuse expression de Boucourechliev, "l'oeuvre crée le thème".
C'est par la même opération que nous appréhendons le finale comme une apothéose, une victoire de la lumière (Ut M.) sur les ténèbres, une résolution des tensions. Car ce finale crée, a posteriori, la tension des mouvements précédents, le particulier ne cessant de renvoyer à l'universel de la première à l'ultime mesure.
En conclusion, il faut bien se résigner à dresser un constat d'impuissance tant l'analyse compositionnelle ou subjective est inapte à mettre en lumière les secrets ressorts de l'énorme puissance mise en branle.

Sixième Symphonie

Op. 68 - Fa M. - 1808
Les indications précises que Beethoven a placées en tête de sa partition (" Eveil d'impressions douces en arrivant à la campagne " etc.) ne doivent pas égarer l'auditeur ; il n'est pas question ici de musique à programme. Beethoven lui-même l'a spécifié : "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" (Expression du sentiment plutôt que peinture). Le mouvement supplémentaire (L'Orage, le 4°) a beaucoup frappé les premiers auditeurs. D'abord par son "intrusion", ensuite par son effet dramatique foudroyant. Aujourd'hui, ce qui stupéfie l'auditeur, c'est l'incroyable efficacité de ce déchaînement sonore, eu égard à la sobriété des moyens utilisés.
Observez sur l'Ex. 6 la manifestation de cette sobriété ; toute l'invention se résume à une septième diminuée (fa#, la, do, mi b).

- Surface sonore stable : - intensité ff
  - très longue tenue aux vents
  - ostinato de la basse
- Eléments d'animation : - Superposition rythmique (quintolet de doubles croches au Vc)
  - frémissement des autres cordes

- Roulement de la timbale
- Répartition de ce do immense (triton par rapport au fa# initial des basses), éclatant aux trombones, grondé par la timbale, strident au piccolo qui se détache de la masse orchestrale.



Ex. 6

Au seul vu de cette page, se comprend aisément l'enthousiasme sans frein d'un Berlioz ou d'un Wagner, orfèvres en matière d'expression orchestrale.

Septième Symphonie

Op. 92 - La M. - 1812
Jamais peut-être avant Le Sacre du Printemps, une oeuvre n'aura autant été placée

sous le signe du rythme (les esquisses trouvées dans les carnets de Beethoven sont particulièrement révélatrices à cet égard). Ceci se vérifie spécialement dans le second mouvement tripartite : A = et B =

Huitième Symphonie

Op. 93 - Fa M. - 1812

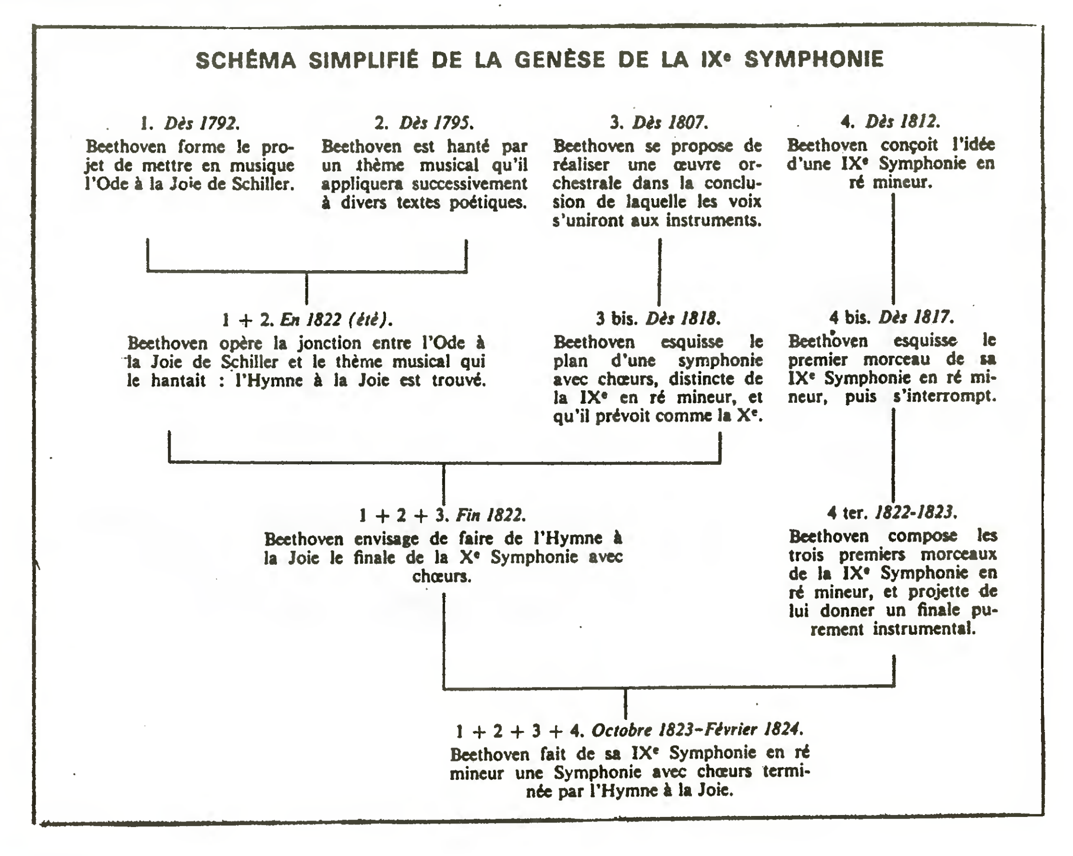
La plus rapidement écrite ! Souvent considérée comme la quintessence de l'esprit viennois. Elle fut très aimée du compositeur, peut-être en raison du climat serein que révèle la structure lumineuse de cette oeuvre. Les idées mélodiques sont très simples et sujettes à moins de transformations qu'à l'usage. C'est aussi la symphonie la plus brève de Beethoven.

Neuvième Symphonie

Op. 125 - ré m. - 1824

De ce monument, nous dirons peu. L'audition, partition en main, l'étude répétée de cette même partition sont la condition sine qua non d'une culture musicale digne de ce nom.
Deux éléments fondamentaux :
a) la longueur de la genèse
b) l'originalité de l'oeuvre

a) Le croquis ci-dessous nous montre que la gestation du chef-d'oeuvre n'a pas duré moins de 32 ans ! Le célèbre thème de l'hymne à la Joie, si simple, si lumineux, est connu sous plus de 200 états dans l'oeuvre antérieure de Beethoven. La Fantaisie op. 80 en était la plus immédiate préfiguration.
Pour Beethoven, il était assez évident que son ultime symphonie achevée devait avoir valeur de message universel.



b) Originalité :
- Démesure des quatre mouvements
- Complexité de la structure (1° mvt : forme-sonate enrichie, par exemple)
- Exploitation extrême de la tonalité (modulations)
- Apogée de la grande variation amplificatrice.

- Exploitation des ressources du timbre (percussion, vents).
- Introduction de la voix.
- Rappel des principaux motifs au début du quatrième mouvement (qui permet l'intégration formelle de ce gigantesque finale).

Les Ouvertures

Onze au total : Les Créatures de Prométhée (1801) précèdent un ballet, les trois ouvertures de Léonore ont été destinées à Fidelio pour lequel le compositeur écrivit finalement une quatrième version, dite Fidelio. Les ouvertures de Coriolan (1807), du Roi Etienne (1811), des Ruines d'Athènes (1811) précédaient trois pièces théâtrales tandis qu'Egmont (1807), sorte de petit poème symphonique, évoque la domination espagnole en Hollande, la lutte et la victoire des révoltés. Restent la Grande Ouverture en Ut M. op. 115 (1814), destinée aux fêtes impériales, et la monumentale Consécration de la maison, choisie pour l'inauguration d'un théâtre viennois.

Schubert

La fortune posthume des symphonies de Schubert fut longue à se dessiner. Toutes, à l'exception de la 1°, ont été créées après la mort du compositeur (en 1839, Schumann et Mendelssohn révèlent la Symphonie en Ut).
La plus célèbre, l'Inachevée fut donnée pour la première fois en 1865 par Hetbeck.
Une polémique est engagée depuis très longtemps sur le nombre réel des ouvrages symphoniques de Schubert : la véritable 9° est perdue et la 7° à l'état d'ébauche avancée.
Les symphonies sont principalement des oeuvres de jeunesse, la 1° à 16 ans, la 6° à 21.
Caractéristiques :

- Orchestration aérienne (la 5° : 1 Fl. 2 Ob. 2 Fag. 2 Cors et le quatuor / 4 cors pour la 4° / Introduction des trombones pour les deux dernières).
- Pureté mélodique et richesse harmonique
- Structure : 4 mouvements (introduction lente intégrée à l'allegro initial, le menuet est conservé sauf pour les 6° et 7°, la domination de la forme-sonate est écrasante : tous les premiers et derniers mouvements et cinq des huit mouvements lents - Forme-lied pour deux autres (1° et 3°) et une forme-variation (2°) -)
- brève durée (à peine trente minutes) sauf la 7° qui dure 50 minutes.
- Le choix des tonalités marque une émancipation par rapport à Beethoven : ainsi la 4° (Tragique) fait succéder Ut M. à ut m., puis La b .M., Mi b. M., ut m. et Ut M. pour les mouvements respectifs.

L'influence de Haydn et Mozart est manifeste dans les premières oeuvres. Schubert n'est véritablement original que dans les deux dernières.
Deux problèmes musicologiques :
- La disparition de la symphonie de Gmunden-Gasten (1825) ; plusieurs hypothèses ont été avancées, dont celle d'une réalisation pianistique qui nous serait parvenue sous un autre titre.
- Mouvements manquants de l'Inachevée, source également de nombreuses hypothèses et restitutions.

Weber

Deux symphonies, oeuvres de jeunesse (1807), toutes les deux en Ut M., brèves (un peu plus de 20 mns).
Caractéristiques :

- Structure en 4 mouvements, pas d'introduction lente, premier mouvement en forme-sonate, lied pour les mouvements lents, un scherzo et un menuet, un finale en forme-sonate, un autre en forme-lied.
- Orchestration type-Haydn (1 Fl. 2 Ob. 2 Fag. 2 Cors 2 Trp. Timb. et cordes).

Weber semble ne pas y avoir attaché une grande importance. La seconde a été composée en une semaine (sur commande). Elles paraissent aujourd'hui peu significatives de son art.

Autres compositeurs

- Méhul (1767-1817) : ses symphonies reflètent un souci de recherche instrumentale.
- Ludwig Spohr (1784-1859)
- Karl-Gottlieb Reissiger (1798-1859)
- F. Lachner
- Täglichsbeck

B - Musique de chambre

Beethoven

Quoique dominée de très haut par l'ensemble des quatuors, la musique de chambre de Beethoven est diverse et abondante. Nombreuses sont les oeuvres de jeunesse pour formations variées. Dès l'âge de 15 ans, trois quatuors (piano/violon/alto/violoncelle) ; trio (piano/flûte et basson, 1790), octuor pour vents op. 103 (1792), trio pour vents op. 87, 1794, sextuor pour cordes et cors op. 81, 1795, quintette à cordes op. 4, 1795, sérénade (flûte, violon, alto) op.25, 1795, quintette pour piano et vents op. 16, 1796, sextuor pour vents op. 71, 1796, trio (piano, clarinette, violoncelle) op. 11, 1798.

Toutes ces oeuvres ont précédé les quatuors et la 1° symphonie.
Beethoven poursuivra ensuite dans cette voie avec une moindre constance et un moindre engagement : quintette à cordes op. 29 (1801), Equale pour 4 trombones (1812), Fugue pour quintette à cordes, op. 137 (1817), Thèmes variés pour piano et flûte op. 105 & 107 (1818), Danses pour septuor (1819).

Au-delà des ces oeuvres relativement mineures, la production pour chambre de Beethoven se découpe en trois grands blocs.
- Sonates pour piano/violon ou piano/violoncelle
- Trios pour cordes
- Quatuors à cordes

~ Sonates ~

piano/violon

Il s'agit encore d'oeuvres de jeunesse (seule, la dernière date de 1812, ce qui la marginalise). Pages souvent banales (!) quoique fort bien tournées. La séduction y est immédiate, l'originalité absente. Une seule est vraiment passée à la postérité, la Sonate à Kreutzer op. 47 (1803). Dédiée à l'illustre violoniste (qui refusa de la jouer). Le second mouvement est bâti en quatre variations où les deux instruments se partagent les rôles (et les thèmes) très équitablement. Le principe de la variation s'appliquera également à la dernière sonate pour piano/violon (1812), mais d'une façon infiniment plus personnelle et complexe.

piano/violoncelle

Au nombre de 5 (op. 5, n°s 1 & 2, op. 69, op. 102, n°s 1 & 2). Beethoven s'y montre plus audacieux ; les deux dernières sont formellement très libres ; le ton est sombre et concentré.

~ Trios pour cordes ~

Six trios pour cordes (op. 1, n°s 1, 2, 3, op. 70, n°s 1 & 2, op. 97).
Opus 1 : influence de Haydn (seule marque d'indépendance : scherzo à la place du menuet).
Opus 70 : D'une grande beauté mais pas d'innovation.
Opus 97, Trio de l'Archiduc : Les variations de l'andante y sont d'une richesse mélodique et harmonique fascinantes. L'oeuvre est une des plus hautes réussites de Beethoven dans le domaine de la musique de chambre.

~ Quatuors à cordes ~

La production du génial Rhénan se fût-elle limitée à ses seize quatuors (ou dix-sept selon que l'on considère ou non la Grande Fugue, détachée du XIII° quatuor dont elle formait le finale, comme une oeuvre autonome), il n'en serait pas moins considéré à l'égal des plus grands. Le temps est loin où l'opinion de Berlioz classant les quatuors beethoveniens plus haut que les symphonies du même auteur était considérée comme un

nouveau signe de l'extravagance d'une imagination hallucinée !

De la naissance du siècle au dernier mois du compositeur, le quatuor à cordes restera le mode d'expression privilégié, le terrain des plus complexes expériences, le miroir des visions les plus prophétiques.
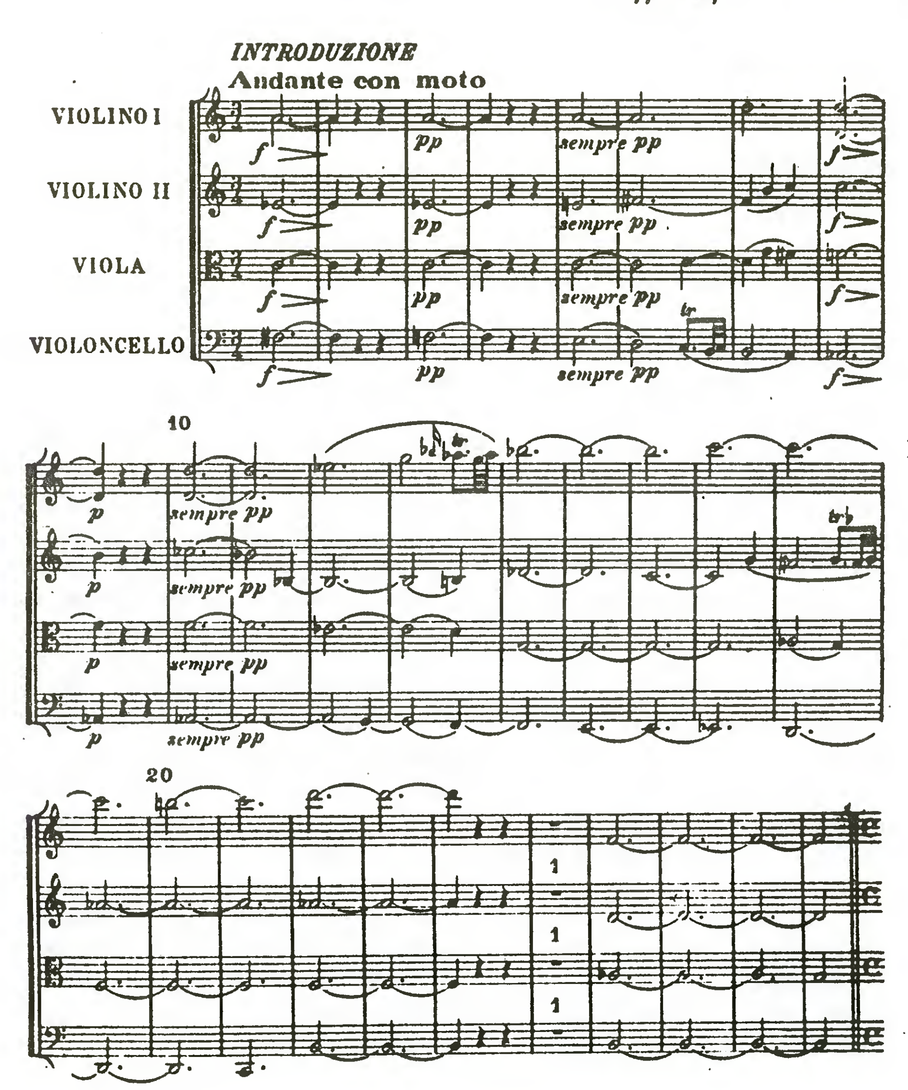
Trois périodes bien nettes dans l'histoire de ces quatuors.

1800 : Six quatuors Lobkowitz op. 18.
1806-1810 : trois quatuors Razumowski op. 59 (1806), 10° quatuor op. 74 (1809), 11° quatuor op. 95 (1810).
1824-1827 : Six derniers quatuors (Beethoven n'écrit rien d'autre, sauf certains fragments inachevés, quelques remaniements ...).

a) Six quatuors op. 18 : Beethoven trace immédiatement ici une voie personnelle. Le 1°, en Fa M. fait déjà la preuve d'une saine vigueur avec quelques moments d'émotion dans l'adagio (noté affetuoso et appassionato). Au second (Sol M.) est parfois donné le titre de "quatuor des révérences" ; est ainsi faite allusion à la grâce du premier mouvement,à laquelle répond l'austère gravité de l'adagio. Dans le scherzo, les superpositions métriques et le jeu des imitations donnent une grande autonomie aux quatre instruments.
Le troisième quatuor (Ré M.) témoigne d'une conception neuve de cette forme conçue comme un conglomérat de timbres proches mais suffisamment divers pour varier à l'infini les nuances expressives (dans l'andante, le thème est présenté au second violon, dans un tissu harmonique riche, avant d'être repris à l'octave par le premier violon, ce qui lui confère un cachet très particulier). Dans le quatrième quatuor (ut m.), la musique se fait successivement pathétique, spirituelle, charmeuse et enfin tumultueuse dans le finale qui se termine prestissimo mais haché de silences dans un jeu étonnamment contrasté d'intensités (de pp à ff). Si le cinquième (La M.), en dépit des 5 variations de l'andante, semble marquer sinon une régression du moins un retour à l'esprit aimable des débuts, le sixième (Si b. M) laisse déjà deviner dans son célèbre finale (La Malinconia) la grandeur parthétique du message que Beethoven s'apprête à léguer aux hommes. Ce finale est introduit par un adagio de 40 mesures ("questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza", a indiqué Beethoven) qui se déroule dans une ambiance irréelle et dramatique (altérations, modulations, mouvements contraires, plages de pp puis contrastes répétés p/f, gruppetti, silences sur le premier temps etc...) ; une fois l'entraînant rondo final engagé, cette Malinconia viendra en troubler le cours à 3 reprises. Les maître de l'Opus 109, de la Grande Fugue se fait déjà entendre ici.

b) 1806-1810
Op. 59 (7°, 8° et 9° quatuors). Tout à la fois une étape fondamentale dans l'histoire du quatuor et un tournant dans la vie de Beethoven.
Dans le 7° (Fa M.), la puissante construction s'articule autour de la forme-sonate pour les quatre mouvements avec intervention d'éléments formels du scherzo, du rondo et de la variation. Dans le second mouvement, logique suprême et fantaisie inventive se cô-

toient mais c'est surtout l'étrange atmosphère du 3° mouvement qui fascine l'auditeur par son aspect irréel et contemplatif.
Dans le 8° quatuor (mi m.), les proportions s'amplifient : 409 mesures à ₵ pour le finale La simplicité thématique est impressionnante, d'une extraordinaire efficacité.
L'introduction du 9° quatuor (Ut M.) est l'une des pages les plus étonnantes du Maître de Bonn : c'est un matériau à l'état brut, le timbre du quatuor : surface pp, à peine troublée de quelques trilles, longues tenues qui n'évoluent pas mais tension due à la composition du premier accord (7° diminuée, Dominante de la dominante), jeu de mouvances infinies qui se dissout dans le silence, longue tenue de l'accord de 9° de dominante sans fondamentale (la 9°, la b, se résout sur la dominante à l'ultime mesure ; l'accord est stabilisé sur une 7° de dominante -sur sensible - ; l'allegro peut débuter). (Ex. 7)



Ex. 7

Cet allegro de forme-sonate fait intervenir des éléments nouveaux dans le développement. Autre innovation : l'écriture fuguée du monumental et éblouissant finale.
10° quatuor op. 74 (1809) (Mi b. M.)

Nouvelle exploration dans le domaine du timbre ; jamais un compositeur n'avait autant approfondi les possibilités du pizzicato. La mélodie - aux accents poignants - est privilégiée dans l'adagio, le rythme dans le scherzo, mais ce sont les 6 variations du finale qui hissent l'oeuvre au plus haut niveau de la maîtrise compositionnelle.
11° quatuor op 95 (1810, fa m.)
Tonalité mineure, polyphonie serrée (nombreuses traces d'écriture fuguée), abondance des silences et des modulations brusques traduisent les tourments intimes de cette oeuvre qui, sans être la plus réputée du compositeur, est l'une des plus émouvantes.

c) Les quatuors de la fin

Nous regrettons de ne pouvoir ici, faute de place, reproduire les pages définitives que A. Boucourechliev a consacrée à ces quatuors dans son chapitre Edifices intérieurs (Ed. du Seuil, pp. 93 à 107) ; nous y renvoyons l'étudiant de façon expresse.

12° quatuor op 127 (Mi b. M., 1824)
Dès les premiers accords, un autre monde surgit ; la forme est transcendée, le quatuor engagé dans de nouvelles voies ; la complexité d'écriture, la richesse des structures formelles (le scherzo : 438 mesures à 3/4, le finale : combinaison de la forme-sonate et du rondo ...), l'ampleur du développement et de la variation illustrent ce qu'il est convenu d'appeler la "troisième manière" de Beethoven.

13° quatuor op 130 (Si b. M., 1825)
Un monument ! Six mouvements (initialement terminés par la Grande Fugue, devenue le 17° quatuor) ; alternance adagio/allegro dans le 1° mouvement, tourbillon et martèlement du rythme dans le presto suivant, humour et émotion dans les admirables variations du 3° mouvement, simplicité des 3 mouvements suivants d'une égale hauteur d'inspiration.

14° quatuor op 131 (ut # m., 1826)
Le seul quatuor pour lequel Beethoven ait laissé, dans ses carnets, l'idée d'un programme. Le 14° quatuor serait ainsi l'image musicale d'une journée du compositeur.
LA fantaisie, l'imagination sont si puissamment sollicitées que les principes habituels d'analyse formelle n'ont pas cours ici. Sept mouvements (ou sept pièces, la structure échappant à toute convention).
- adagio : style fugué sur un sujet grave et pathétique
- allegro molto vivace : étrange atmosphère d'élans toujours brisés, de vivacité qui se heurte aux tenues longues.
- allegro moderato : pas de véritable autonomie mais une rupture du discours musical et une admirable préparation à la suite.
- andante : sommet de l'oeuvre en 7 grandes variations (avec 9 indications de tempi différents)
- presto : un scherzo de 500 mesures (!) au rythme hallucinant, d'une jaillissante invention.
- adagio : 28 mesures seulement mais une plage émouvante de paix recueillie
- allegro : véhémence, énergie, vigueur jusqu'à l'immense coda (dernière page déroutante avec une trame déchiquetée et soudain, trois accords majeurs ff)

15° quatuor op 132 (la m., 1825)
Antérieur aux deux précédents. En apparence, il est plus traditionnel avec ses quatre mouvements. Mais les formes sont totalement neuves. Dans l'allegro initial, les deux thèmes, assez nettement discernables, sont accompagnés de deux motifs tout autant exploités, et la coda, après un second développement, se présente comme une 3° exposition, la phase conclusive n'intervenant qu'après le retour des éléments constitutifs. Le 3° mouvement (adagio) est précédé d'une annotation manuscrite de Beethoven : "heiliger Dank gesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischer Tonart" (cantique de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien). Il convient de parler plutôt de mode hypo-lydien (gamme de fa avec si bécarre), Beethoven utilisant précisément tous les degrés du mode de fa à l'exception du si naturel dans l'exposé du magnifique 1° thème. Quant au rondo final, il est précédé d'une marche brève et dynamique, significative des ruptures dans le ton du Beethoven de la fin.

16° quatuor op 135 (Fa M., 1825)
Dernière oeuvre achevée du compositeur. Moins de nouveautés que dans les précédents, plus de dépouillement et une majestueuse ampleur. Paix et sérénité : écriture aérienne du premier thème (dispersé aux quatre pupitres), motifs rythmiques superposés et obsessionnels du vivace, douceur de la mélodie variée du lento, spirituelle proposition musico-littéraire "muss es sein ?" placée en exergue par Beethoven et sur laquelle est bâti le finale.

La Grande Fugue op. 133
Son détachement du 13° quatuor, dont il formait le finale, laisse planer une certaine ambiguïté sur les intentions du compositeur. L'oeuvre est divisée en six parties. Elle n'est pas bâtie sur un mais sur deux sujets et fait appel à toutes les ressources du contrepoint et de la variation amplificatrice.

Schubert

Schubert enfant a reçu l'essentiel de sa formation musicale au travers d'une pratique familiale de la musique de chambre. Il tient la partie de l'alto, celle qui permet d'observer à égale distance le superius des violons et la basse du violoncelle. Son oeuvre est riche de sonates pour piano/violon ou piano/violoncelle, quatuors, quintettes et quelques formes plus marginales.

~ Sonates ~

piano/violon

3 sonatines (1816) Ré M., la m., sol m. Oeuvrettes sans grande importance qui dénotent une évidente influence de Haydn.
Sonate en La M. op. posthume 162 (1817) Dite Grand Duo, son écriture instrumentale est très riche ; pureté de la ligne mélodique et raffinement de l'harmonie.
Sonate-fantaisie op 159 (Do M.) Dite Grande Fantaisie. Formellement complexe, l'oeuvre manque d'unité. Mouvement final en variations sur le lied "Sei mir gegrüsst".
Rondo brillant (1826, si m.) Elégance et virtuosité de l'écriture.

piano/violoncelle

Sonate en la m. (1824) Ecrite pour arpeggione (instrument disparu), c'est une oeuvre de divertissement aimable.

piano/flûte

Variations sur le lied "Trock'ne Blumen" op 160 (1824, mi m.) Oeuvre simple mais d'une surprenante saveur.

~ Trios ~

Trios à cordes (violon/alto/violoncelle)

Deux oeuvres de jeunesse
Trio en Si b. (un mouvement, 1816) et Trio en Si b. (4 mouvements, 1817) .

Trios pour piano/violon/violoncelle

Trio en Si b. (4 mouvements, 1812)

"Notturno" en Mi b. op 148 (1827) Pièce modeste et charmeuse sur un tempo lent.
Trio N° 1 op 99 (1827, Si b.) Beauté des thèmes, richesse du développement. La simplicité et le naturel s'accompagnent d'allègres élans.
Trio N° 2 op 100 (1827, Mi b.) Mélancolie du mouvement lent. Le finale est d'une structure inhabituelle : intégration du scherzo et reprise de la formule rythmique de l'andante.

~ Quatuors ~

Schubert a écrit une vingtaine de quatuors ; certains sont perdus, 4 sont inachevés. Les 7 premiers datent de sa studieuse jeunesse (1812 à 1814) ; paradoxalement, le plus audacieux est le premier avec ses nombreuses modulations et sa structure en 5 mouvements.

Du 8° Quatuor au 11°, Schubert progresse, particulièrement dans la maîtrise des modulations.

Le 12° Quatuor (ut m.) n'est connu que sous la forme de l'allegro initial, mais on y voit un tournant dans l'esthétique du compositeur, dégagé des influences de son temps, à la recherche d'une expression intimement personnelle.

13° Quatuor op 29 n° 1 (la m., 1824) Emprunts à plusieurs lieder et naissance de cette atmosphère si lumineusement et mélancoliquement schubertienne.

14° Quatuor D 810 (ré m., 1826) "La jeune fille et la mort" . L'oeuvre est dominée par les variations sur l'admirable lied qui a donné son titre à l'oeuvre. Les trois autres mouvements présentent le plus intéressant visage tant par la substance mélodique ou par l'invention rythmique que par le climat d'angoisse latent.

15° Quatuor op 161 (Sol M., 1826) D'une insurpassable beauté ; la mouvance tonale, l'ambiguïté modale, les frottements, ruptures rythmiques ... témoignent d'une grande liberté maîtrisée au service d'un épanchement de l'être intime.

~ Autres formations ~

Adagio et rondo concertant en Fa M. (1816) Pour piano, violon, alto et violoncelle ; l'écriture du piano y est concertante.
Quatuor (1814) pour guitare, flûte, alto et violoncelle. Il s'agit du remaniement d'une oeuvrette de M. Matiegka.
Rondo pour quintette (La M., 1816) Petit concerto pour violon et orchestre de chambre.
Quintette en La M. (1819) "La Truite". Piano/vion/alto/violoncelle/contrebasse. L'adjonction de la contrebasse était un pari risqué ; Schubert a su la traiter avec une merveilleuse délicatesse. L'oeuvre est bâtie en 5 mouvements (les variations sur le lied composent le 4°) ; elle a souvent été taxée de superficialité.
Quintette en Ut M. op 163 (1828) 2 violons/2 violoncelles/alto. Ce chef-d'oeuvre est contemporain de la Grande Sonate en Ut ; le violoncelle y est promu au rang d'instrument principal. L'équilibre est merveilleux. Beaucoup de souffle, de lyrisme, de chaleur dans le 1° mouvement. L'adagio est partagé entre l'onirisme du thème initial et l'angoisse de l'intermède en fa m. Le sommet de l'oeuvre se situe peut-être au coeur du scherzo, dans le trio méditatif en Ré b. M. La tension s'efface dans le finale emporté et ardent.
Octuor en Fa M. op 166 (1824) 2 violons/alto/violoncelle/contrebasse/clarinette/cor/Basson L'influence du Septuor de Beethoven est probable ; la formation est identique (avec un violon supplémentaire), la structure en 6 mouvements également et Schubert adopte lui aussi le principe de la variation (sur un lied) pour le 4° mouvement. Mais demeure l'esprit inimitable de Schubert, gaîté sereine et charme mélancolique.

Autres compositeurs

Peu d'oeuvres marquantes mais des tentatives parfois intéressantes. Ainsi H nmel a-t-il écrit lui aussi un Quintette avec adjonction de la contrebasse. A Paris, nous voyons un Cherubini défier le goût ambiant en publiant Six quatuors à cordes, tandis que Boïeldieu laisse parler son frais génie mélodique dans les Trios pour piano/violon/violoncelle op 5 ou dans les Sonates pour piano/violon ou piano/harpe.
La musique de chambre de Weber est assez peu connue ; on lui doit un Trio (où le violon est remplacé par la flûte, 1819), Six sonatines pour piano/violon, un Quatuor, un Quintette (pour clarinette -son instrument de prédilection - et cordes) ainsi que diverses pièces pour clarinette avec accompagnement.

C - Le Concerto

Beethoven

~ Concertos pour piano ~

Au nombre de 5.
Les 2 premiers sont des oeuvres de jeunesse (1794 & 1797). Ecrits très rapidement, ils sont destinés à imposer l'exécutant plus que le compositeur. L'ampleur des dimensions et la générosité de l'écriture pianistique y sont remarquables.

3° Concerto op. 37 (1800, comme la 1° symphonie, comme le 1° quatuor) Beethoven trouve sa voie. Les accents sont personnels, le ton grave et le développement d'une richesse jusque là inconnue.

4° Concerto op 58 (1806) Moins célèbre que le 5°, il témoigne cependant d'une plus profonde inspiration, dont l'expression culmine dans le tragique andante en mi m.

5° Concerto op 73 (1809) Eclatante réussite ; le piano concerte au sens fort du terme avec l'orchestre, le compositeur lui conférant une dimension symphonique et une stupéfiante puissance.

~ Concerto pour violon ~

op 61 - 1806
Le refus de la virtuosité est ici manifeste (ce qui n'empêche pas les violonistes de le considérer comme l'une des pièces les plus recoutables du répertoire). Ce qui a amené une polémique entre ceux qui voient là les limites instrumentales de Beethoven -n'a-t-il pas donné une version pianistique de ce concerto en 1807 ? - et ceux (Leibowitz) qui lisent ici un enrichissement prophétique de l'idiome instrumental.
La popularité de l'oeuvre a été assurée par la simplicité mélodique, le caractère génialement improvisé du larghetto et l'allégresse du rondo final.

~ Triple Concerto ~

Op 58 - 1806
Pour piano/violon/violoncelle et orchestre. Cette intéressante tentative fut sans lendemain ; elle est l'occasion d'enregistrements particulièrement prestigieux.

Weber

Le célèbre Concertstück fut le cheval de bataille des pianistes romantiques ; Liszt

n'hésite pas à remanier certaines pages dans le sens d'une difficulté accrue. Weber avait écrit deux autres concertos pour piano, qui ont sombré dans l'oubli.
Concertino pour cor (mi m., 1806) Dans la cadence du premier mouvement, le compositeur fait preuve d'une étonnante prémonition instrumentale : il double les sons au cor (l'exécutant "chante" en même temps qu'il souffle). Ce procédé sera repris au XX° siècle dans le but d'obtenir des effets spéciaux. Le compositeur, dont nous savons le goût pour la clarinette; était par ailleurs très attaché au cor (cf les ouvertures du Freischütz et d'Obéron).

En dépit de quelques autres et rares réussites (Concerto pour piano de Boieldieu, 1796), le concerto pour soliste n'est pas une forme majeure au début du XIX° siècle. Entre les modèles parfaits proposés par Mozart et l'épanouissement du concerto romantique, une certaine hésitation se fait jour ; les compositeurs choisissent cette forme pour s'imposer, s'en désintéressent en suite ... ou ne s'y sont jamais intéressés (Schubert) !

D - Musique pour piano

Le déclin de l'orgue s'est accentué, celui du clavecin est encore plus impressionnant. Fascinés par les champ des possibilités offertes par le piano-forte, les compositeurs y consacreront désormais une part essentielle de leurs facultés créatrices.

Beethoven

L'oeuvre pianistique de Beethoven est d'une surprenante fécondité. Nous négligerons les innombrables danses ou piécettes pour nous en tenir à l'essentiel : les Variations et les Sonates.

~ Variations ~

La variation est probablement, chez Beethoven, le principe compositionnel le plus fécond. En tant que forme, il l'a utilisée pour plus de 20 recueils, certains à quatre mains. Les plus célèbres sont l'Opus 34 et l'Opus 35, ainsi que l'Opus 76.

Le monument de cette production demeure l'ensemble des 33 Variations sur un thème de valse de Diabelli op 120. Contemporaines de la 9° Symphonie, elles n'ont de rappport avec le thème-prétexte de Diabelli (éditeur et commanditaire de l'oeuvre) que le schéma harmonique aux fonctions élémentaires (uniquement degrés forts avec 1/2 cadence à la 8° mesure et résolution sur la tonique à la 16° !) et l'anacrouse initiale ! Tout le monde y trouve son compte : l'astucieux Diabelli saisit l'occasion d'entrer dans l'Histoire et Beethoven s'assure une parfaite liberté de conception et de réalisation. Il semble que le compositeur ait voulu parcourir toute l'immensité possible du "Cercle des métamorphoses". Refus de la symétrie, alchimie rythmique, dérèglements harmoniques, mutations du timbre ... la place manque pour en offrir une analyse, même succinte, tant chacune des variations mérite une étude aux vertigineuses perspectives. Difficile; l'oeuvre exige une attention extrême à l'audition et à la lecture, les profits d'un tel exercice n'étant pas à préciser !

~ Sonates ~

Les 32 sonates pour piano - de l'opus 2. N°1 (1795) à l'opus 111 (1822) - se scindent en trois groupes principaux.

De l'opus 2 à l'opus 28, Beethoven élargit la forme, se libère des rapports tonals traditionnels, transforme le menuet sans le supprimer encore, hésite sur le nombre des mouvements (de 2 à 4), bouscule à l'occasion leur présentation (adagio initial de l'opus 27 n° 2, le célèbre Clair de Lune), élargit l'ambitus, use volontiers du mode mineur, fait succéder la gaîté à l'émotion (opus 13, la Pathétique). Surtout, il profite des constantes améliorations de l'instrument pour diversifier la palette de son langage.
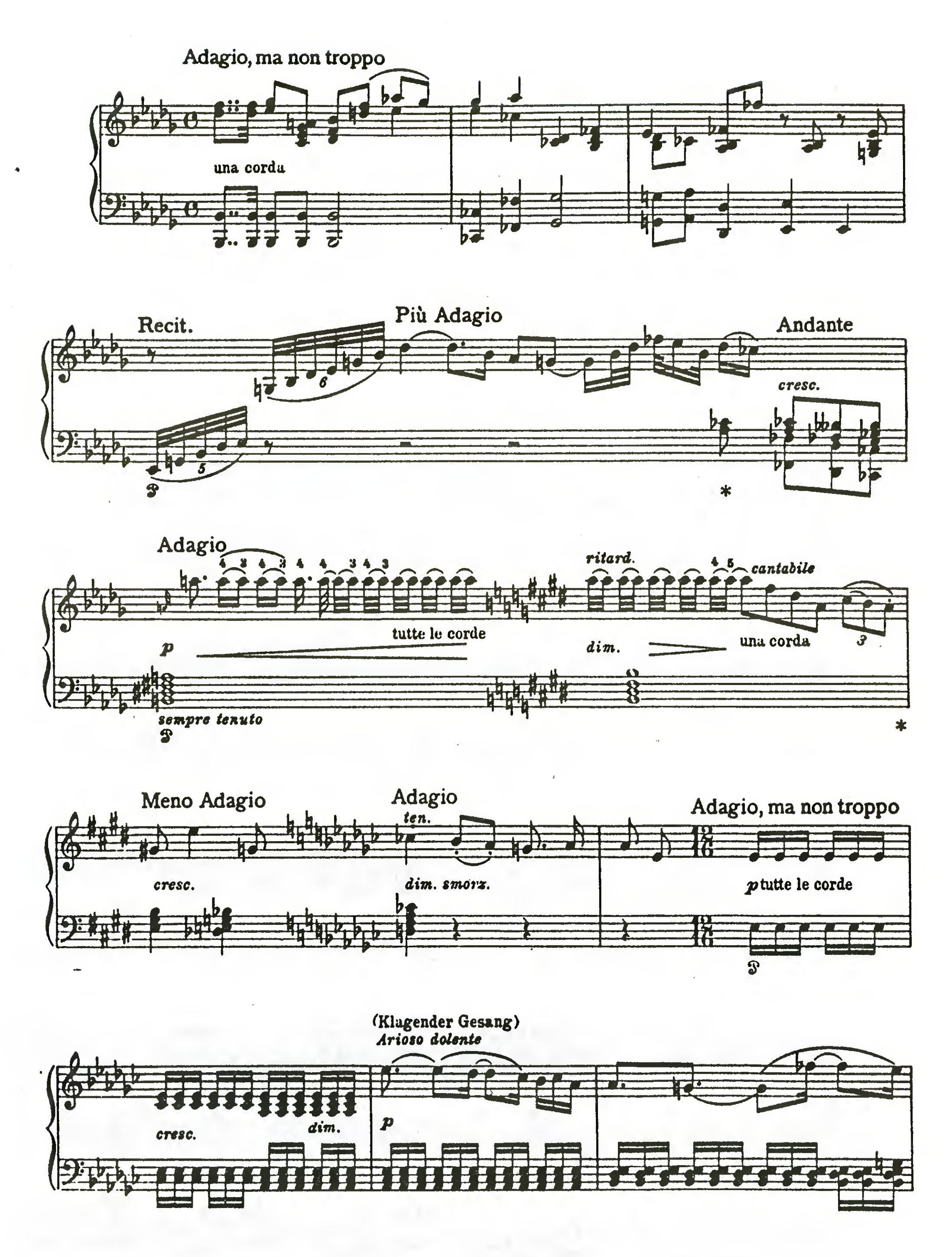
Dès l'opus 31 (3 sonates datant de 1802-1803), la progression est foudroyante. Beethoven ne revendique plus aucune influence, pas même celle de Mozart (le Clair de Lune n'était-il pas directement inspiré de la scène du duel dans Don Giovanni ?) et plie la technique aux exigences d'une pensée supérieure. L'opus 53 (Aurore), l'opus 57 (Appassionata) et l'opus 81a (Les Adieux) accumulent les hardiesses : harmonie, timbre, forme ... Beethoven, attentif aux voix secrètes de son génie, remet tout en cause et soumet ces paramètres au joug d'une inébranlable volonté.

Les dernières sonates (de l'opus 101 -1816- à l'opus 111 -1822-) marquent une véritable pulvérisation des règles fixées par la tradition. La plus absolue liberté y est contrôlée par la plus haute maîtrise.
L'opus 101 fait déjà appel dans son adagio à cette écriture fuguée par laquelle le maître traduit si complètement ses plus géniales intuitions ; et c'est encore par une fugue que se termine le monumental opus 106, en 4 mouvements, cette oeuvre à la suite de laquelle, Beethoven, dans la parfaite connaissance de ses forces, note : "Maintenant, je sais écrire".
Le cyclopéen triptyque des opus 109, 110 et 111 conclut cette fascinante aventure.

Opus 109 (Mi M., 1820)
Relativement brève, elle est divisée en trois mouvements de très inégale durée. Le 1° adopte une forme A/B/A, l'adagio central - méditatif et serein - étant encadré par les deux expositions d'un vivace aérien, frissonnant. Un mystérieux et orageux prestissimo en mi m. à 6/8, mène alors très vite au finale, un merveilleux andante (Gesangvoll mit innigster Empfindung - très chantant avec un grand sentiment d'intériorité, a noté Beethoven) ; c'est l'unique exemple de mouvement lent final proposé par le compositeur. Le thème est développé en une série de 6 variations, de plus en plus audacieuses ; dans la dernière dure un long trille lumineux autour duquel poudroient les doubles croches tandis que jaillissent les étincelles d'un superius en croches détachées ; alors que tout semble se dissoudre en une tremblante constellation sonore, le thème mélancolique revient une dernière fois et s'engloutit dans le silence.

Opus 110 (La b. M., 1821 mais commencée en 1820)
Ici à nouveau, en un savant déséquilibre, les fondements de cette architecture sonore reposent sur le finale, une fugue monumentale conduisant à la plus grandiose des codas conçues par le compositeur. Dans le 1° mouvement, l'écriture de Beethoven confine à l'ellipse. Est supprimé tout ce qui ne sert pas l'émotion pure. Le scherzo qui suit semble vouloir briser la fine et mystérieuse angoisse du début mais la dislocation des dernières mesures ne fait guère qu'en aviver l'expression. Vient alors cet adagio ma non troppo, une des pages les plus troublantes de l'Histoire de la musique. Nous assistons ici à la présentation sacrée d'un matériau jailli, tel le diamant de sa gangue, de "l'infracassable noyau de nuit" (Breton). En cette page se situe la source de toute lumière, l'origine du beau (Ex. 8).

La grande fugue terminale se développe ensuite ; soudain, c'est la brisure, le retour à l'étrange atmosphère de l'arioso, brusquement dissipée par un prodigieux crescendo de 13 accords (de 2 à 8 sons) qui imposent un silence en forme d'attente. La fugue repart (sur le renversement du sujet) et s'accomplit jusqu'à la fin glorieuse que nous évoquions plus haut.



Ex. 8
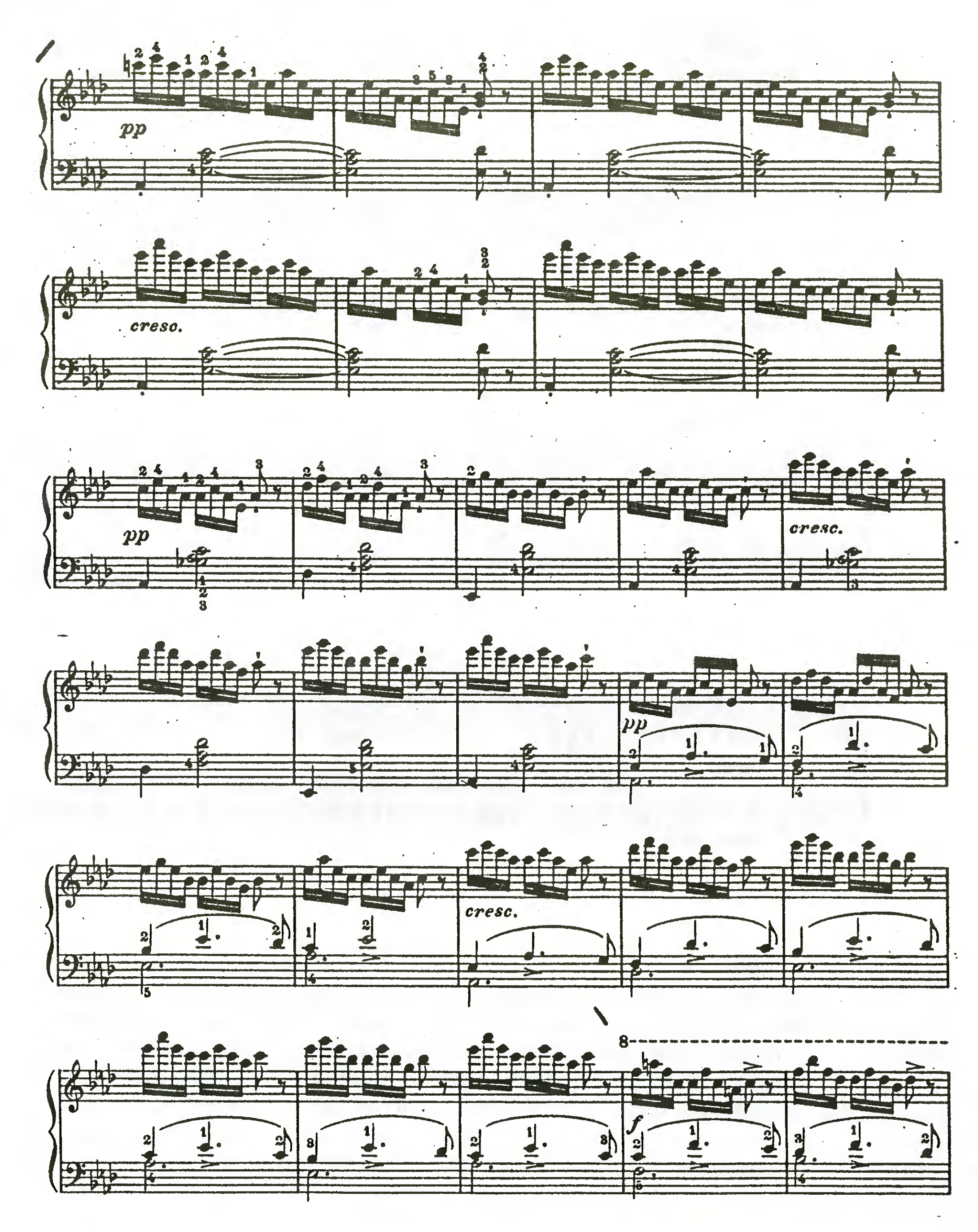
Opus 111 (ut m. 1822)
En deux mouvements. L'allegro appassionato est introduit par un maestoso solennel et grave. La forme sonate est encore lisible dans cette page magistrale d'une vie rythmique et polyphonique complexe et riche. Le second mouvement, une arietta, débute par l'exposé, adagio, d'un thème fort simple appelé à de vertigineuses métamorphoses au cours des variations qui s'enchaînent, entraînant l'auditeur en des régions inexplorées où les ressources extrêmes de la technique sont sollicitées (mesure à 12/32, rythmes disloqués, percussion de blocs sonores, long frisson des trilles, exploitation de tout l'ambitus du clavier ...) L'oeuvre s'achève dans un scintillement d'accords crépusculaires .

Schubert

Bien qu'il n'ait pas inventé de formes nouvelles, Schubert peut être considéré comme un précurseur dans le domaine de la musique pour piano.

Ainsi, avec les Impromptus et les Moments musicaux offre-t-il des pages d'une incomparable grâce, nimbées d'un halo poétique ineffable.

La plupart du temps, la simplicité d'écriture est sans commune mesure avec l'intensité de l'émotion produite. Dans le 4° Impromptu, une page entière peut être réduite à une formule d'arpège brisé inlassablement reprise sur les trois seuls degrés forts, sans modulation et sans que l'analyse parvienne à expliquer le charme mystérieusement profond qui subjugue l'auditeur (Ex. 9).



Ex. 9

Rarement la virtuosité est sollicitée ; on n'en trouve guère d'exemples que dans la Wanderer-Fantaisie op 15 et dans certaines pages des sonates.
Des sonates, Shubert en a écrit une vingtaine, donnant le meilleur de lui-même dans la trilogie des grandes sonates (D. 958, D. 959, D. 960). Dans la dernière, la Sonate en Si b l'ampleur des proportions, la richesse de l'écriture, la profondeur des sentiments traduits (de la sérénité à l'angoisse), la hardiesse des modulations et l'usage dramatique du silence font plus qu'annoncer la tourmente romantique ; ils classent l'ouvrage parmi les chefs-d'oeuvre du genre.

Schubert s'est aussi consacré à la variation (entre autres les Variations sur une valse de Diabelli, 1821) et a produit quantité de danses (menuets, ländler, allemandes ..) pour ne pas parler des marches militaires ; beaucoup de ces oeuvres sont écrites pour 4 mains.

Weber

Eclipsée par son théâtre, la musique pianistique de Weber fait surtout appel à des formes libres où son génie de l'improvisation est canalisé par des structures encore apparentes bien qu'assez lâches. Le Rondo Brillante, la Grande Polonaise et l'Invitation à la Valse sont universellement connues. En revanche, les sonates (exception faite du rondo de la 1°, le fameux Mouvement perpétuel) sont bien oubliées, ce qui est justifié par la superficialité de l'écriture et la convention formaliste.

Il faudrait encore signaler en France les sonates de Boieldieu, les dernières pièces de Méhul, les sonates de Louis Adam, les Caprices de Boëly, ceux de Hérold. L'Ecole française est riche mais sans génie.

Bibliographie complémentaire

Beethoven : Cahiers de conversation Ed. Musik-Verlag 1978 Berlin-Est
Massin (B. & J.) Recherche de Beethoven Fayard 1970 Paris
Jolivet (André) : Beethoven Ed. Richard Massé 1956 Paris
Marliave (J. de) : Les quatuors de Beethoven Nouvelle édition 1960 Paris

Celletti (Rodolfo) Storia del bel canto Ed. Discanto 1983 Fiesole (remarquable chapitre sur Rossini).
Berlioz : Rossini et Bellini in Revue et gazette de Paris III 1836 pp 43/45

Kolb (Annette) : Schubert Albin Michel 1952 Paris
Petit (Raymond) : Sur Beethoven, Weber et Schubert in La Revue musicale XVII 1936 p 170/176
Beaufils (Marcel) : Le lied romantique allemand Gallimard 1956 Paris

Duennebeil (Hans) : Carl Maria von Weber : Leben und Werken ... Afas Musikverlag 1953 Berlin

Favre (Georges) : Boeildieu, sa vie, son oeuvre Gallimard 1945 2 vol. Paris

F. Claudon, J. Mongrédien, C. de Nys, K. Roschitz : Histoire de l'opéra en France Nathan 1984 Paris

CHAPITRE 4

L'Aube du XXème siècle

du PRELUDE A L'APRES-MIDI d'un FAUNE (1894) à la mort de DEBUSSY (1918)

Le titre et le sous-titre de cet ultime chapitre en soulignent assez le double caractère : en moins d'un quart de siècle, la musique entre dans une ère nouvelle avec la remise en question du principe tonal (et de nombreux autres paramètres), et cette mutation est l'oeuvre de compositeurs d'une décisive envergure, tous dominés cependant, tant par son antériorité qu'au regard d'une rare profondeur dans le génie, par la personnalité fascinante de Claude Debussy (1862-1918).

Un rappel rapide des apports de l'époque précédente convainc aisément que cette transformation radicale ne ressortit en rien à la génération spontanée.

La Tonalité, telle qu'elle se définit selon les lois de l'analyse harmonique, est sérieusement ébranlée dès 1859, dès les premières mesures de l'Ouverture de Tristan à laquelle Berlioz lui-même (mais était-il d'une parfaite bonne foi ?) avoua ne rien comprendre.

Les Formes connaissent un développement parfois hypertrophique (symphonies de Bruckner, musique de chambre de Brahms...) ; l'opéra s'éloigne de plus en plus du principe des numéros, qu'il s'enrichisse du gigantesque récitatif wagnérien ou qu'il s'oriente vers les fresques grandioses de Verdi de la dernière manière.

La Virtuosité de l'écriture transforme le concept même d'idiome instrumental ; c'est au piano que cette évolution se dessine avec le plus d'éclat. A la suite de Liszt divers auteurs ont permis une avancée décisive : Tchaïkovski, Brahms, Grieg, etc...

Dans le domaine de l'Esthétique, l'introduction d'éléments folkloriques (c'est-à-dire nés du génie populaire et légitimés par une longue tradition) pose sur des bases nouvelles le problème de la destination de l'oeuvre d'art. Bizet dans Carmen, Grieg, les Russes, les Tchèques, voire Wagner dans certaines pages dans Maîtres Chanteurs, d'autres encore (Brahms, Vincent d'Indy...) proposent de multiples solutions qui vont de la citation au pastiche, en passant par le simple arrangement.

Ainsi, dans les dernières années du XIXème siècle et dans les premières du XXème, deux catégories de compositeurs peuvent être déterminées : ceux qui écoutent la leçon novatrice de leurs devanciers et en tirent profit sans bouleverser eux-mêmes la syntaxe musicale, et ceux qui accélèrent le processus d'une inévitable rupture. Parmi les premiers, nous rangerons les noms de Gabriel Fauré (1845-1924), Giacomo Puccini (1858-1924), Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949). Les grands artisans d'une musique nouvelle, celle du XXème siècle, viennent un peu plus tard. De Schoenberg (né en 1874) à Prokofiev (né en 1891), les dates rapprochées de leurs respectives naissances déterminent l'une des époques les plus fécondes de l'Histoire de la musique (comparable seulement aux années privilégiées 1668/1685 et 1797/1813). Qu'on en juge, par cette sèche énumération : 1874 : Schoenberg(1) - 1876 : de Falla - 1881 : Bartok - 1882 : Stravinsky - 1883 : Webern et Varèse - 1885 : Berg - 1981 : Prokofiev !

.../...

(1) 1874 : Ravel

De cette glorieuse génération, nous ne citerons - en appendice de ce chapitre - que les premières réalisations, sans en développer l'analyse. Car si la mort de Debussy (1918) fait ici office de repère assez commode, le grand tournant est pris à la veille de la Première Guerre mondiale. Dernier très grand chef-d'oeuvre du musicien français, Jeux date de 1913, l'année du Sacre du Printemps de Stravinsky, de la Main heureuse de Schoenberg (Pierrot lunaire a été écrit un an plus tôt, Cartes postales de Berg également), de la Vie brève de Falla(1), des Cinq pièces pour orchestre de Webern et de l'Art des bruits, "Manifeste futuriste" de Russolo.

Ces ouvrages, qui engagent le destin de l'art musical pour au moins un demi-siècle, forment la substance du premier article du cours d'Histoire de la Musique que les étudiants reçoivent en année de licence. Nous n'anticiperons donc pas, nous bornant à les annoncer.

Ceci posé, il apparaît avec une certaine logique que l'essentiel de notre propos portera sur l'oeuvre de Claude Debussy. Nous tiendrons également compte du statut particulier de Maurice Ravel (né 10 ans trop tard ?) et de quelques marginaux à la réputation sulfureuse (Scriabine, Satie...).

Ce choix est déterminé par une constatation strictement objective : si au long de ces quelques vingt ans, l'évolution de Puccini, de Richard Strauss, est impressionnante, si elle est partiellement pour Schoenberg l'occasion d'une longue et profonde réflexion, si elle engendre l'éruptive apparition d'un Stravinsky, cette période - brève mais fondamentale - demeure celle d'une production lumineuse, alliant la nouveauté radicale à la technique infaillible celle de Debussy qui, plus que tout autre créateur (le premier volume de la Recherche de Proust ne voit le jour qu'en 1913), en demeure le plus vivant symbole.

La structure en deux volets (Foyers et compositeurs/Formes et structures) sera conservée, mais le "cas Debussy" (vie et oeuvre) fera l'objet d'un traitement isolé - à la rubrique compositeurs - tant la spécificité formelle de ses ouvrages s'accommode mal d'une étude comparée, ses plus illustres contemporains n'innovant point en ce domaine.

.../...

(1) date de la publication

I - FOYERS ET COMPOSITEURS

La situation créée par le demi-siècle précédent ne subit aucune modification remarquable. Les grandes nations conservent leur rang (Puccini "succède" à Verdi, Mahler et Richard Strauss à Wagner, Brahms et Bruckner). En France et en Russie, Fauré et Rimsky-Korsakov assurent la transition tandis que Debussy, Ravel et Scriabine bouleversent les données de la tradition. Les pays nouvellement entrés (ou revenus) dans le concert européen confirment leurs prétentions : la Scandinavie trouve le digne suivant de Grieg en la personne du Finlandais Sibelius (1865-1957), l'Espagne suit magnifiquement, avec I. Albeniz (1860-1909) et M. de Falla (1876-1946), la voie ouverte par Predell, la Tchécoslovaquie maintient grâce à L. Janacek (1854-1928) et B. Martinu (1890-1959) la jeune tradition de Smetana et Dvorak. Quant aux timides manifestations musicales de l'Angleterre, elles dépassent leur ambition initiale dans les oeuvres de E. Elgar (1857-1934) et R. Vaughan Williams (1872-1958). Les Etats-Unis d'Amérique connaissent leur premier authentique compositeur avec Charles Ives (1874-1954).

A - ITALIE

L'extraordinaire activité lyrique ne se ralentit pas avec l'arrivée du XXème siècle. Un phénomène musico-sociologique secoue alors la Péninsule et féconde une veine dramatique nouvelle : le Vérisme.

Littéraire à l'origine (cf. Verga et Capuana), ce mouvement se traduit par la recherche d'une nouvelle vérité, celle des humbles, accablés d'une endémique fatalité. Aussi la teneur des livrets en subira-t-elle bien plus l'influence que les formes musicales proprement dites.

Il existe cependant un certain nombre de caractéristiques qui doivent être signalées car elles donnent un cachet particulier à l'opéra vériste :

- Syllabisme du discours (souvent proche du récitatif), l'intelligibilité du texte devant rester parfaite (ce qui exclut également les répétitions).
- Exclusion de tout comique, de tout marivaudage.
- Simplicité de la thématique et de l'accompagnement.
- Clarté de l'intrigue.
- Violence des sentiments et des passions.
- Réduction des airs au profit des ensembles.
- Cellules mélodiques obstinées et dispersées au long de la partition.
- Importance de la couleur et des us locaux.
- Réduction des passages purement symphoniques.
- Dénouement tragique.

- Quelques compositeurs -

Ruggero Leoncavallo (1858-1919) fit ses études musicales à Naples mais poursuivit également un enseignement universitaire littéraire. Francophile et francophone, il connut de nombreuses difficultés matérielles en dépit du triomphe de son premier opéra, Paillasse (I Pagliacci) créé en 1892, la seule de ses partitions passée avec éclat à la postérité ; il fut suivi de 13 autres ouvrages, parmi lesquels la Bohême (1896), Zaza (1900)...

Pietro Mascagni (1863-1946) doit lui aussi l'essentiel de sa gloire à un seul ouvrage, son premier, Cavalleria rusticana, premier opéra authentiquement vériste. Ayant mené à bien ses études au Conservatoire de Milan (où il connut Puccini), sa carrière fut longue et fructueuse bien que son prodigieux succès initial (Cavalleria lui avait valu le premier prix au concours Sonzogno, véritable rampe de lancement des jeunes compositeurs) ne se répétât point par la suite. Parmi ses partitions les plus réussies, nous trouvons l'Ami Fritz (1891), Iris (1898), Isabeau (1911), Néron (1835)...

.../...

Francesco Cilea (1866-1950) écrivit peu, en dépit d'une science affirmée et d'une veine mélodique remarquablement séduisante. Son chef-d'oeuvre demeure Adrienne Lecouvreur (1902), opéra qui raconte en 4 actes les amours malheureuses et la mort de la célèbre comédienne, dont l'air initial (Io son l'umile ancella) est l'un des plus émouvants du répertoire. Notons qu'à la suite de Bizet, il s'empare du texte de Daudet pour son opéra l'Arlésienne (1897).

Ferruccio Busoni (1866-1924) a laissé une Turandot d'un intérêt certain (1917), mais totalement éclipsée par l'extraordinaire réussite de Puccini.

Napolitain comme Leoncavallo, Umberto Giordano (1867-1948) a écrit une douzaine d'opéras. Seuls sont encore donnés aujourd'hui André Chénier (1896) où la célèbre aria Come un bel dī di Maggio traduit admirablement les sentiments du poète face à la mort, et Fedora (1898) qui contient un morceau de bravoure connu des ténors du monde entier, Amor ti vieta.

Giacomo Puccini (1858-1924) domine de très haut toute cette génération. Sa production ne compte que douze numéros (dont une opérette et trois opéras en un acte regroupés dans le Triptyque), mais tous (même Edgar) témoignent des capacités géniales du grand compositeur, capacités qu'un effort constant d'approfondissement et de recherche (si mal compris de la critique française et, parfois, italienne !) va développer jusqu'à la plus audacieuse, la plus ambitieuse et la plus riche de ses partitions, Turandot, qui échappe malheureusement au cadre chronologique de ce chapitre.

- le Villi (31 mai 1884, Teatro del Verme à Milan) - opéra en 2 actes
- Edgar (22 avril 1889, Scala de Milan) - opéra en 4 actes
- Manon Lescaut (1er février 1893, Teatro Regio de Turin) - opéra en 4 actes
- la Bohême (1er février 1896, Teatro Regio de Turin) - opéra en 4 actes.
- Tosca (14 janvier 1900, Teatro Constanzi de Rome) - opéra en 3 actes.
- Madame Butterfly (17 février 1904, Scala de Milan) - opéra en 3 actes.
- La Fille du Far-West (10 décembre 1910, Metropolitan de New-York) - opéra en 3 actes.
- La Rondine (27 mars 1917, opéra de Monte-Carlo- - comédie lyrique en 3 actes.
- Il Tabarro (14 décembre 1918, Metropolitan de New-York) - opéra en 1 acte
- Suor Angelica (14 décembre 1918, Metropolitan de New-York) - opéra en 1 acte.
- Gianni Schicchi (14 décembre 1918, Metropolitan de New-York) - opéra en 1 acte.

Le Triptyque

- Turandot (25 avril 1926, Scala de Milan) - opéra en 3 actes.

- Repères biographiques -

1858 : Naissance à Lucques, le 22 décembre.
1867-1873 : Etudes au séminaire de Lucques.
1875 : Audition de Aïda à Pise : choc révélateur.
1880-1883 : Etudes au Conservatoire de Milan (parmi ses maîtres, Ponchielli).
1884 : Participation infructueuse au Concours Sonzogno (son manuscrit est jugé illisible !). Mais il parvient à faire monter son ouvrage (le Villi) à Milan, avec un grand succès.
1889 : Grave échec d'Edgar (retiré de l'affiche le lendemain de la création).
1893 : Avec le triomphe de Manon Lescaut, Puccini connaît gloire et richesse : il vit avec sa compagne, Elvira, et son fils, Tonio (né en 1886).
1893-1896 : Elaboration à Torre del Lago de la Bohême.
1897-1900 : Puccini se retire dans le petit village de Chiatri pour écrire Tosca.
1900 : Voyage à Londres.
1902 : Grave accident de voiture.
1904 : Echec retentissant de Madame Butterfly ("Puccini ucciso" - Puccini tué-).

.../...

1906-1910 : Nombreux voyages (France, Angleterre, Etats-Unis...)
1910-1920 : Le compositeur jouit paisiblement de sa gloire mondiale. Un drame domestique vient le bouleverser. Injustement soupçonnée par le femme du compositeur, sa jeune servante se suicide. De cette terrible épreuve (suivie d'un procès), Puccini gardera le brûlant souvenir (cf. la mort de Liu, sa dernière page).
1922 : Premières atteintes du cancer de la gorge. Travaille à Turandot.
1924 : Mort de Puccini le 29 novembre. Turandot sera achevée par Alfano et créée en 1926.

B - PAYS GERMANIQUES

Vienne, Budapest et Munich s'affirment comme les centres vitaux de la création musicale en cette fin de siècle.

Nés à quatre ans d'intervalle, Mahler (1860-1911) et Richard Strauss (1864-1949) assurent la pérennité de la tradition germanique.

Obscur et très longtemps ignoré, le jeune Arnold Schoenberg médite et compose, mais nous n'aurons à parler ici que de sa première période, celle qui conduit de la Nuit transfigurée (1899) à la Main heureuse (1908-1913), en passant, par les Gurre-lieder (version définitive en 1911) ou Erwartung (1909) ; il est à observer que les adversaires du système sériel ne contestent point le génie de Schoenberg en raison de la valeur de ces partitions.

Parmi les auteurs d'une moindre envergure mais d'une incontestable originalité, le nom de Max Reger (1873-1916) s'impose avec évidence. Original, il le fut jusqu'au point de refuser l'influence de Mahler mais aussi de s'engager dans les voies ouvertes par Schoenberg et ses disciples. Son but, restaurer la grande tradition de la polyphonie allemande, suppose une redécouverte de l'écriture contrapuntique de Bach, dans le chromatisme duquel Reger trouve un stimulant compositionnel. Instrumentiste, il se consacre en premier lieu au piano et à l'orgue, voire au groupement de chambre (Quatuor à cordes opus 74, Sonate pour piano opus 72, Fantaisie et fugue sur le nom de Bach, opus 46). La voix l'attire également, et il publie plusieurs centaines de lieder. Son ambition grandissant, il se tourne vers l'orchestre, choisissant le principe de la variation (Variations Beethoven, Variations Mozart, pour orchestre. Son ouvrage le plus important demeure le Psaume C pour orchestre également. L'ambiguïté de sa démarche ("du neuf avec du vieux" !) ne lui a pas permis de s'imposer au niveau de ses grands contemporains.

- Gustav Mahler -

La vie -

Né le 7 juillet 1860, Mahler entre en 1875 au Conservatoire de Vienne. Choisissant le camp de Wagner contre celui de Brahms (à une époque où l'on ne pouvait rester au-dessus de ces querelles), il n'écrira cependant jamais pour le théâtre. Ses débuts de chef d'orchestre datent de 1880, mais c'est seulement en 1883 (à Olmütz, puis Cassel et Prague) qu'il s'impose comme un des meilleurs directeurs d'orchestre de son temps. Nommé à Leipzig, il quitte ce poste avec éclat en 1888, devenant aussitôt directeur de l'Opéra royal de Budapest. Parallèlement, il se consacre à la composition, réservant ses facultés créatrices à la voix et à l'orchestre (Das Klagende Lied, Première symphonie, premiers lieder...). Cette fulgurante carrière atteint son sommet avec sa nomination à la direction de l'Opéra de Vienne. L'intransigeance de son caractère et son exigence artistique ne lui attirent pas que des amis mais lui permettent de hisser tous les théâtres où il passe à un niveau insurpassé. L'année 1907 est marquée de terribles épreuves : mort de sa fille (Mahler a épousé Alma en 1902), perte de son poste de directeur à l'Opéra de Vienne, découverte de la maladie cardiaque qui l'emportera quelques années plus tard. Il partage désormais son temps entre l'Europe et les Etats-Unis. Il meurt à Vienne le 18 mai 1911.

.../...

L'oeuvre -

1880-1898 : Das Klagende Lied pour soprano, alto, ténor, choeur et orchestre.
1880-1892 : Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit.
1884 : Lieder eines fahrenden Gesellen pour voix grave et orchestre.
1888 : 1ère Symphonie.
1892-1901 : Wunderhorn Lieder pour voix et orchestre.
1894 : 2ème Symphonie.
1896 : 3ème Symphonie.
1900 : 4ème Symphonie.
1902 : 5ème Symphonie.

1901-1904 : Rückert Lieder.
1901-1904 : Kindertotenlieder.
1904 : 6ème Symphonie.
1905 : 7ème Symphonie.
1906 : 8ème Symphonie.
1908 : Das Lied von der Erde. pour ténor, alto et orchestre.
1909 : 9ème Symphonie.
1910 : 10ème Symphonie (seul, l'adagio a été écrit).

- Richard Strauss -

La vie -

Né à Munich le 11 juin 1864, il baigne dès l'enfance dans une ambiance musicale professionnelle (son père est corniste de l'Opéra royal de Bavière). Très jeune, il étudie le piano, fréquente l'opéra, composant dès l'âge de 15 ans. A partir de 1882, il fréquente l'Université, puis voyage en Italie. Nommé répétiteur à Bayreuth en 1886, il travaille avec acharnement, compose, dirige. Nommé également à Munich, puis à Berlin, il assure la direction de l'Opéra de Vienne à partir de 1919. Sa réputation mondiale vient tant de ses ouvrages lyriques et symphoniques que de son talent de chef d'orchestre. D'une grande hardiesse dans l'écriture, Strauss reste formellement traditionnel. La montée du nazisme ne perturbe pas sa carrière, ce qui lui sera violemment reproché bien qu'il n'ait jamais fait oeuvre de franche collaboration avec le nouveau régime. Retiré à Garmisch, puis en Suisse, il meurt à Garmisch le 8 septembre 1949.

L'oeuvre -

(Strauss s'étant montré particulièrement prolifique, à l'inverse de Puccini ou Mahler, ne sont mentionnées ici que ses productions les plus marquantes).

Trois phrases peuvent être distinguées dans la carrière de Strauss :

1 - le temps de la musique de chambre (1880-1885).
2 - le temps des poèmes symphoniques (1886-1898).
3 - le temps des opéras (1898-1940). La production de lieder reste plus régulière, du début à la fin de cette carrière.

.../...

Poèmes symphoniques : Aus Italien, Macbeth I, II, Don Juan, Mort et Transfiguration, Till Eulenspiegel, Ainsi parlait Zarathoustra, Don Quichotte, Une vie de héros.

Symphonies : Symphonia domestica, Symphonie des Alpes.

Opéras : Guntram, Feuersnot, Salomé, Elektra, Le Chevalier à la rose, Ariane (I et II), La Femme sans ombre, Intermezzo, Hélène d'Egypte, Arabella, la Femme silencieuse, Jour de paix, Daphnée, l'Amour de Danae, Capriccio.

Divers : Sonates opus 5 et 6, Sérénade opus 7, 2 concertos pourcor, Burlesque pour piano et orchestre, la Légende de Joseph.

C - RUSSIE

Les compositeurs russes continuent de privilégier l'orchestre. Sergueï Tanéiev (1859-1915) fait preuve d'une inspiration surprenante dans sa 4ème Symphonie, âpre et emportée. Egalement tourné vers le théâtre, il nous a laissé un opéra d'une grande saveur, l'Orestie. Sergueï Liapounov (1859-1924) écrit abondamment pour le clavier mais s'affirme simultanément comme un authentique symphoniste dans la tradition de Tchaïkovski. C'est également de ce maître que semble se réclamer Anton Arenski (1861-1906), remarquable manieur de timbres.

Vassili Kalinnikov (1866-1901) se rapproche beaucoup plus des Cinq mais sa mort prématurée ne lui permit pas de terminer l'Année 1812, opéra ambitieux, inspiré de l'épopée napoléonienne. Anatole Liadov (1855-1914) se consacre au poème symphonique (Baba Yaga, le Lac enchanté), annonçant directement l'orchestre bariolé d'un Prokofiev.

Alexandre Glazounov (1865-1936) doit le meilleur de sa gloire non à ses symphonies mais à son poème symphonique Stenka Razine ; son rôle fut néanmoins extrêmement important dans le développement et la diffusion de la musique russe après 1900.

- Alexandre Scriabine -

- 1872-1915 -

Ce musicien jouit d'un statut tout à fait particulier dans l'histoire de la musique russe. Beaucoup voient en lui un génial novateur, mais Stravinsky - doublement expert en fait d'innovation et de musique russe - ne cache pas la répulsion quasi physique que lui inspirent les oeuvres de son compatriote.

Scriabine n'a pas toujours été d'une parfaite clarté dans l'exposé de ses théories. Soucieux de se libérer des carcans de l'harmonie traditionnelle, il "invente" l'accord synthétique, une superposition de quartes. De cette accord sont issus tant les données mélodiques que la facture des accords d'accompagnement. Le rôle des degrés forts disparaît selon cette optique. Il est donc possible d'établir un parallèle avec les recherches de Schoenberg, désireux lui également de briser la toute-puissance de l'enchaînement Dominante/Tonique. Ce désir forcené d'innovation conduit le compositeur à se tourner vers les timbres exotiques : on trouvera le gong ou le tam-tam dans son orchestre. De même, il bâtit un mode original (succession de tons et demi-tons) qui abolit les principes hiérarchiques de la gamme tonale (Messiaen s'en souviendra dans ses modes à transposition limitée). Enfin, la correspondance des sons et des couleurs hante l'esprit du musicien : dans Promothée ou le Poème du Feu, il demande la présence d'un écran sur lequel seront projetées les couleurs correspondant aux nuances du tissu harmonique.

Formé au Conservatoire de Moscou, Scriabine joignait un grand talent de pianiste à des dons certains de pédagogue. Malheureusement, ses engagements intellectuels ne témoignent pas d'une lucidité complète, fréquentant (notamment à Bruxelles) des sociétés aux prétentions ésotériques plus affirmées que justifiées. Il préparait une grande oeuvre, le Mystère, quand une infection charbonneuse l'emporta.

.../...

L'oeuvre -

Réservée au piano et à l'orchestre, et faisant abstraction de tout élément folklorique, elle s'inscrit sous le signe de plusieurs influences (Chopin, puis Liszt et Wagner) avant de gagner une parfaite autonomie.

- Nombreuses pièces isolées pour piano.
- Cinq Sonates pour piano.
- Trois Symphonies.
- Le Poème de l'extase.
- Le Poème du Feu.

Appréciée dans un premier temps, puis totalement rejetée, la production de Scriabine retrouve aujourd'hui une certaine audience, hommage rendu à une démarche courageuse sinon toujours cohérente.

Nous retrouvons à cette même époque, Rimski-Korsakov, tant en raison de ses activités de pédagogue que pour ses productions lyriques essentielles : Sadko (1898), le Tsar Saltan (1900), le Coq d'or (1909).

D - AUTRES PAYS

Elève de Felipe Pedrell, Isaac Albeniz (1860-1909) débute comme enfant-prodige, voyage beaucoup, se fait remarquer par ses fresques, suit l'enseignement de Liszt, et trouve le temps d'écrire les quatre cahiers d'Iberia (1906), une partition qui fait appel à des éléments d'inspiration folklorique, aux ressources d'une virtuosité transcendante et aux délicatesses de l'Ecole française. Installé à Paris depuis 1893, Albeniz a fort bien connu Debussy, Chausson et Vincent d'Indy.

Moins doué, Enrique Granados (1867-1916) écrit surtout pour le piano ; lui aussi se sert de formules folkloriques, notamment dans sa meilleure oeuvre, les Goyescas, écrite deux mois avant sa mort. Au théâtre, il avait obtenu un réel succès madrilène avec Maria del Carmen (1898).

Manuel de Falla (1876-1946) appartient au XXème siècle. Sa grande période créatrice se situe de 1905 (la Vie brève) à 1926 (Concerto pour clavecin) : l'Amour sorcier (1914), Fantaisie bétique (1919), le Tricorne (1919), les Tréteaux de Maître Pierre (1923), Hommage pour le tombeau de Claude Debussy (1921) et déborde donc le cadre chronologique de ce cours.

Le Finlandais Jean Sibelius (1865-1957) ne fait jamais directement appel directement au folklore de son pays. Il reste l'un des musiciens les plus secrets du XXème siècle, méfiant à l'égard de toutes les écoles, de tous les "retours à ...", de toutes les chapelles. Dans ce superbe isolement, il produit nombre de partitions symphoniques. D'étranges scrupules l'amènent à une retraite volontaire à partir de 1929. Pensionné à vie par le gouvernement finlandais, il écrit encore, mais ne publie plus. Sa Huitième Symphonie restera inconnue du public. C'est dans le poème symphonique qu'il excelle particulièrement, mais les titres poétiques de ses ouvrages ne suffisent pas à les classer dans la musique à programme.

- Sept symphonies.
- Concerto pour violon (1905).
- Musiques de scène.
- Poèmes symphoniques : Finlandia, le Cygne de Tuonela, le Barde, les Océanides, En Saga, Tapiola...

La Tchécoslovaquie a perdu Smetana en 1884 et Dvorak a écrit ses plus belles pages avant 1895, mais Leos Janacek (1854-1928) maintient le flambeau d'une musique nationale audacieusement originale. Avant-guerre, il se fait surtout connaître par son opéra Jenufa, créé à Brno en 1904.

Dans cette lignée peuvent également figurer les noms de Novak, Zich ou Förster.

.../...

Le Polonais Karol Szymanowski (1882-1937) ne manque pas d'intérêt mais l'essentiel de son oeuvre date de l'après-guerre. Il en est de même pour le génial Bela Bartok (1881-1945), le plus grand maître que la Hongrie ait connu avec Liszt. En compagnie de son ami Zoltan Kodaly, il recueille un impressionnant patrimoine folklorique, passant dans les villages avec son magnétophone et fixant ainsi une tradition en grand danger de disparition. Peu de partitions de très grande envergure avant la guerre, mais tout de même, Kossuth (1903), le premier Concerto pour violon et orchestre (1908), le Premier Quatuor (1908), le Château de Barbe-bleue (1911) et de nombreuses pièces pour piano. Plus encore par son esthétique que par la chronologie, Bartok appartient au grand mouvement européen dont Debussy aura été le prophète.

La personnalité et l'oeuvre de Charles Ives (1874-1954), exact contemporain de Schoenberg, restent difficiles à apprécier, tant il est malaisé de déterminer avec certitude la part de provocation et l'authenticité dans ces étranges partitions qui associent les phénomènes sonores les plus divers à la trame symphonique. Ives passe pour être l'inventeur avec Henry Cowell du "cluster" (émission de tous les demi-tons compris entre deux hauteurs ; le piano est l'instrument qui s'y prête le mieux) ; sa période créatrice est brève (1903-1916) mais suffisante pour offrir aux Etats-Unis les germes d'une tradition encore assez peu féconde. Il réussit à s'attirer l'estime de Schoenberg (il est vrai que les grands maîtres accordent plus volontiers leurs suffrages à ceux dont ils ne craignent point l'ombre !).

E - FRANCE

- Claude DEBUSSY -

Claude-Achille Debussy naît à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862 ; quatre frères et soeurs complèteront la famille.

Son éducation scolaire est quelque peu négligée, ce dont - à l'instar de Beethoven - il souffrira secrètement toute sa vie.

Au cours d'un séjour sur la Côte d'Azur, chez sa tante, il découvre la mer... et le piano ! En 1870, Madame Mauté de Fleurville, la belle-mère de Verlaine, l'entend jouer du piano et décide de lui offrir des cours ; élève de Chopin, elle s'occupe avec suffisamment de soin du jeune garçon pour qu'il soit, dès 1872, en mesure d'entrer au Conservatoire de Paris, en classe de solfège (Lavignac). Un an plus tard, c'est Marmontel qui le reçoit dans sa classe de piano.

Le jeune élève supporte difficilement les rigueurs d'un enseignement austère, mais se révèle excellent pianiste et particulièrement doué pour la lecture à vue.

Les accessits qu'il obtient (médaille de solfège en 1876, 2ème Prix de piano en 1877, Prix d'accompagnement en 1880) ne lui permettent pas d'envisager une carrière de concertiste mais lui ouvrent les portes du cours de composition.

A peine ce Prix d'accompagnement obtenu, Debussy effectue un voyage en Russie, recommandé par Marmontel, auprès de Madame Von Meck, l'énigmatique protectrice de Tchaïkovski et une assez originale personne. A vrai dire, le jeune musicien n'eut pas à effectuer un très long déplacement, la riche héritière ayant établi ses quartiers d'été en Suisse. Debussy retournera chez elle à deux reprises et se fera finalement chasser pour avoir osé demander la main de Sonia, l'une des filles de Madame Von Meck. Il aura cependant eu l'occasion de beaucoup voyager (et confortablement) à travers l'Europe et, peut-être, de se familiariser avec la musique russe, au moins celle de Tchaïkovski. Accompagnateur pour gagner sa vie, il fait la connaissance du couple Vasnier, auquel il dédie ses premières mélodies.

En 1884, après un premier échec, il obtient le Prix de Rome qui marque la fin de ses études et de sa dépendance matérielle.

.../...

Mais, pas plus que Berlioz, et probablement moins encore, il ne sait profiter de son séjour romain, s'ennuie loin de Paris ; il rencontre Verdi et Liszt, qui le fascine par l'usage qu'il fait de la pédale au piano. Connaissant Tristan depuis 1882, il se persuade que tout progrès passera par une assimilation correcte des leçons du Maître de Bayreuth ; c'est-à-dire qu'il faut profiter des libertés conquises par Wagner, mais par-dessus tout renoncer à le suivre servilement.

Enfin revenu à Paris, il y fréquente les milieux littéraires, découvrant Mallarmé, Claudel, se liant avec Pierre Louÿs. Le Naturalisme est en perte de vitesse, le Symbolisme en plein essor. L'esotérisme est roi dans cette société parisienne qui redécouvre (mais les avait-elles jamais oubliées ?) les délices du mépris élitaire.

Pourtant, Debussy semble éteint ; il ne produit rien d'important. Son Quatuor (1893) est une fort belle pièce mais qui n'a aucune prétention à bouleverser la vie musicale.

Et brusquement, voici le premier chef-d'oeuvre et aussi, ce qui est à signaler, son premier très grand succès public. Car si la critique défend âprement son infaillibilité dans l'erreur, le public fait preuve d'une moindre constance dans cette attitude. Pour nous en tenir à l'époque étudiée, certains échecs et scandales retentissants ont été le fait des habitués des générales et des premières, empire de la mauvaise foi et de l'incompétence. Madame Butterfly et le Sacre du Printemps ont été hués par cette faune inconséquente, écrasés par une critique d'une touchante unanimité dans le ridicule, mais rien n'a pu entraver, dès leur reprise, l'immense succès populaire, jamais démenti depuis (une découpe en deux actes au lieu de trois, une chorégraphie inattendue n'excusent en rien l'aveuglement des "initiés" bien au contraire !). Donc, Debussy reçoit l'hommage du public et de plusieurs de ses pairs. D'autres oeuvres suivent : les Chansons de Bilitis pour le piano et ses trois merveilleux Nocturnes pour orchestre (Nuages, Fêtes, Sirènes).

Mais à cette époque, il est engagé dans le grand projet de sa vie ; c'est en 1893 qu'il a découvert la pièce de Maeterlinck, Pelléas et Mélisande, et que, sous le choc de cette première représentation, il a décidé d'en faire le sujet de cet opéra qui l'obsède depuis son adolescence, celui de personnages qui "ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort" et à qui le poète fait "dire les choses à demi".

La gestation en est très longue, près de dix ans. Debussy prend le temps de se marier en 1899 (avec Lily) et aussi d'assurer la tenue de la rubrique musicale dans la Revue blanche. Ainsi naîtront les pages inégales de "Monsieur Croche".

La première de Pelléas, le 27 avril 1902 à l'Opéra-Comique reste dans toutes les mémoires. Les rires, les hurlements, les vociférations d'un public distingué, tout heureux de lâcher la bride à ses instincts bestiaux (cf. remarque précédente), sont tels que la représentation a du mal à s'achever. Le texte, hélas ! se prêtait à de telles bouffonneries, tant il est vrai qu'au royaume des pitres, tout est prétexte à chahut. Et lorsque l'infortunée Mélisande s'écrie : "Je ne suis pas heureuse", c'est une salle en délire qui rugit : "Nous non plus !", merveille d'esprit et de distinction.

Les roquets jappent, l'Histoire s'écrit, Debussy vient de se hisser au niveau des plus grands, ébranlant deux siècles de tradition.

Remarié (avec Emma), père d'une petite fille, Chouchou (qui mourra un an après lui), il écrit surtout pour le piano (Préludes, Etudes, Children's Corner... En blanc et en noir) et pour l'orchestre (la Mer, Images, Iberia, Gigues, Jeux...).

En dépit de nombreuses velléités, il ne revient pas à l'opéra. Le Martyre de Saint Sébastien est donné au Châtelet en 1911 ; il s'agit d'une sorte de ballet, parlé, mimé, dansé, sur un texte de d'Annunzio et avec la chorégraphie d'Ida Rubinstein.

Les horreurs de la guerre, la progression du cancer qui va l'emporter conduisent le musicien à un repli presque complet sur soi-même. Il se découvre cependant une vocation nationaliste (Berceuse héroïque), signe ses oeuvres "Claude Debussy, musicien français", revient à la forme traditionnelle (mais non le traitement) avec un cycle de six Sonates, pour instruments divers. Il aura le temps d'en écrire trois.

Claude Debussy est mort à Paris, le 26 mars 1918.

.../...

- L'Oeuvre -

Musique vocale :

1882 : Salut Printemps - cantate
1883 : Invocation - cantate
1884 : l'Enfant prodigue - cantate
1888 : la Demoiselle élue - cantate
1902 : Pelléas et Mélisande - opéra en 5 actes
1911 : Le Martyre de Saint Sébastien - mystère en 5 mansions (décor médiéval partiel)

1876-1913 : Plus de 70 mélodies sur des textes de Verlaine, Mallarmé, Pierre Louÿs, Villon, Charles d'Orléans, Musset, Baudelaire, Paul Bourget... Claude Debussy ! etc.

Musique instrumentale :

- Piano -

1889 : Petite suite, 4 mains
1890 : Suite bergamasque
1901 : Lindaraja, 2 pianos
1901 : Pour le piano
1903 : Estampes
1905 : Images
1908 : Children's corner
1907 : Images II
1910 : Préludes, premier livre
1913 : Préludes, deuxième livre
1914 : Six épigraphes antiques, 4 mains
1916 : En blanc et noir, 2 pianos
1915 : Douze Etudes

Plus quelques pièces isolées, dont Deux Arabesques (1888), Masques, l'Isle joyeuse (1904), Hommage à Haydn (1909), Berceuse héroïque (1914)...

- Musique de chambre -

1894 : Quatuor à cordes
1904 : Danse sacrée, danse profane
1912 : Syrinx
1915 : Sonate pour violoncelle et piano
1915 : Sonate pour flûte, alto et harpe
1917 : Sonate pour violon et piano

- Orchestre -

1887 : Printemps

1889 : Fantaisie pour piano et orchestre

1891 : Marche écossaise

1894 : Prélude à l'après-midi d'un faune

1899 : Trois Nocturnes

1905 : la Mer

1909 : Trois images pour orchestre : Gigues, Iberia, Rondes de Printemps

1910 : Petite pièce et Rapsodie pour clarinette et orchestre

1913 : Jeux, ballet

1919 : la Boîte à joujoux (orchestration complétée par A. Caplet)

x x x x x

- Les Chefs-d'oeuvre -

Quatuor à cordes

sol mineur - Première audition le 29.12.1893 à la Société Nationale - Publié l'année suivante dédié au Quatuor Isaye (qui en assure la création) -

Debussy produit sa première oeuvre de maturité à l'âge où Schubert disparaissait. Il est certain qu'il s'est longuement interrogé sur le bien-fondé d'une création soumise aux influences d'un passé fastueux mais lui-même porteur de toutes ses virtualités. Trois raisons ont pu le décider à écrire ce quatuor : l'âge (la trentaine passée, il est urgent de s'affirmer, dans le domaine de la composition), la volonté de témoigner de sa maîtrise (le quatuor à cordes reste le genre le plus difficile, toutes les séductions extérieures lui étant refusées), le désir de se faire jouer (la musique de chambre étant fort prisée à la Société Nationale).

L'oeuvre est traditionnellement divisée en quatre mouvements ; l'influence de Franck est sensible en ce que le musicien recourt au procédé cyclique : exposée dès les premières mesures, une cellule mélodique parcourt les diverses parties de l'oeuvre.

Prélude à l'après-midi d'un faune

Création le 22 décembre 1894 à la Société Nationale.
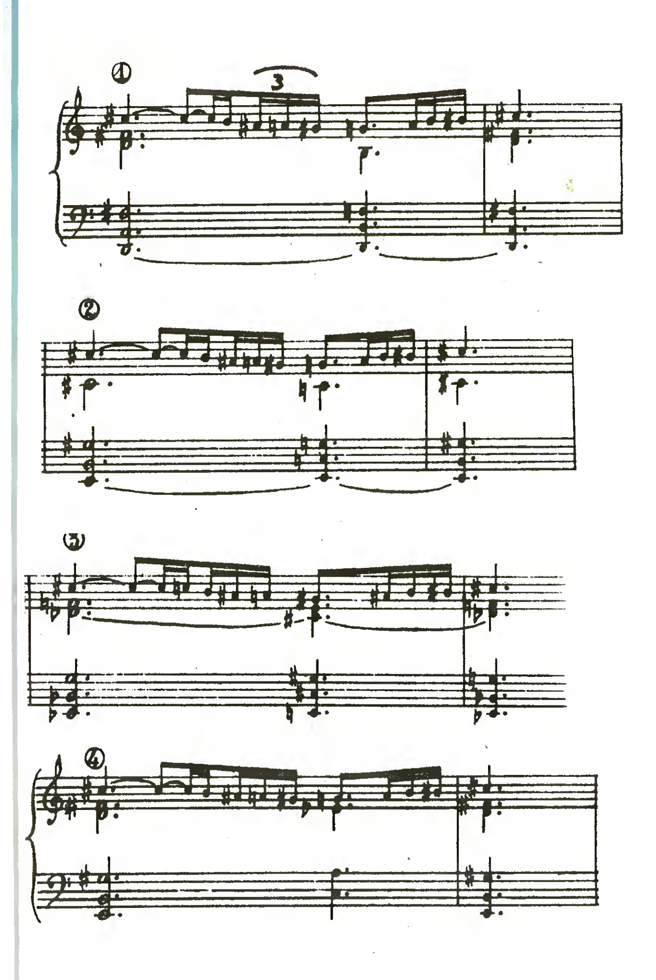
Formation instrumentale : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 harpes et cordes.
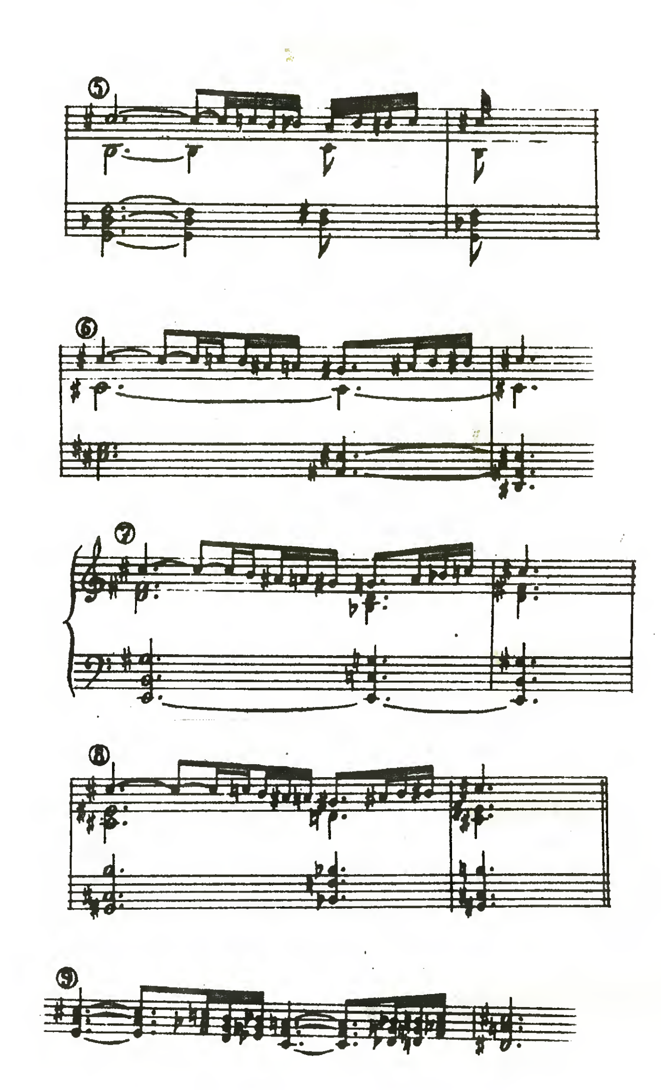
Forme : Difficile à déterminer ; si elle ne s'invente pas dans son déroulement (comme pour la Mer ou Jeux, la forme ne répond pas aux critères établis. Cinq sections, plus une coda, la rapprochent de la sonate (pas de second thème mais présence d'une réexposition), du lied (si l'on fait abstraction des volets de développement), voire de la variation (le thème initial est présenté 10 fois, a capella puis sur 9 harmonisations différentes - Exemple 1).

Il serait impossible de déterminer en quelques lignes tout ce qui fait le charme de cette partition d'une absolue nouveauté. L'instrumentation de l'oeuvre témoigne d'une délicatesse inconnue dans la répartition des couleurs, par touches légères. La mélodie principale, tant par son rythme destabilisé, que par sa courbe et l'ambitus de triton dans lequel elle évolue d'autres éléments mélodiques apparaissent ensuite dont l'un, au

.../...

hautbois, peut figurer le second thème pour les tenants de la forme-sonate) assure, au gré des mouvances harmoniques, l'unité indestructible de l'oeuvre. Le public ne s'y trompa pas qui accueillit cette page avec chaleur et enthousiasme (exigeant et obtenant un bis immédiat !).





Ex. 1

.../...

Nocturnes

Création le 9 décembre 1909 aux Concerts Lamoureux.

Trois mouvements autonomes : Nuages, Fêtes, Sirènes.

Formellement, l'oeuvre est difficile à classer ; selon la terminologie en usage, il est possible d'évoquer le poème symphonique. Debussy lui-même s'est expliqué sur les intentions "descriptives" de sa musique :

"Le titre Nocturne veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle de Nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. Nuages : c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. Fêtes : c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle ; mais le fond reste, s'obstine, et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total. Sirènes : c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des sirènes".

Nuages est écrit pour un orchestre de cordes et de bois (plus les cors) ; le morcea est divisé en trois parties : la première fait entendre un thème merveilleux confié aux clarinettes et bassons et suivi d'un second motif présenté par le cor anglais, la seconde est caractérisée par l'intervention de la flûte, tandis que la troisième voit le retour du thème initial avant l'affaiblissement progressif et la disparition finale du matériau musical.

Fêtes, avec l'enrichissement des percussions, exalte le rythme ; le premier thème est confié également aux bois (cor anglais et clarinettes) ; la partie centrale se présente comme une fanfare assourdie (avec trompettes bouchées) sur ostinato rythmique. Retour du thème initial, ce qui apparente ce volet au scherzo.

Sirènes est fréquemment supprimé au concert, faisant appel aux voix de femmes (8 soprani et 8 mezzos) traitées symphoniquement (sur la voyelle a). Construction tripartite à nouveau : un premier thème est confié au cor anglais, un second aux voix qui gagnent peu à peu une grande ampleur. Le retour, juste avant la fin, du second motif de Nuages ferme le cercle de ces évolutions perpétuelles.

Pelléas et Mélisande

Opéra en 5 actes - livret d'après la pièce de Maeterlinck - Création le 30 avril 1902, à l'Opéra-Comique de Paris.

Pelléas a plus marqué l'histoire de la musique que celle de l'opéra.

"Inclassable" reste l'épithète le plus fréquemment rencontrée au coeur des commentaires sans nombre qui s'attachent à la plus fascinante des partitions.

A lire le compte-rendu des premières impressions suscitées par les représentations initiales, il apparaît que les réactions défavorables furent provoquées non par l'adjonction d'éléments nouveaux mais par le retrait supposé de plusieurs paramètres fondamentaux, la mélodie, l'harmonie, le rythme, le développement... L'instrumentation fut jugée beaucoup trop confidentielle ("L'orchestre de Debussy fait peu de bruit, je l'accorde, mais un vilain petit bruit" C. Bellaigue, Revue des Deux Mondes, 15 mai 1902), l'action sans intérêt.

.../...

La genèse de Pelléas occupe une dizaine d'années dans le vie de Debussy ; ayant découvert - probablement - la pièce de Maeterlinck en 1893, il connut bien des ennuis avec l'écrivain belge, pourtant fort bien disposé au départ, pour une sombre histoire de distribution, le dramaturge désirant, selon le séculaire usage, imposer sa femme, Debussy s'en tenant à Mary Garden.

- L'action -

Acte I -

Dans la forêt, Golaud rencontre Mélisande, égarée et mystérieuse. Par la lettre que lit Geneviève au vieux roi Arkel, lettre adressée à Pelléas par Golaud, son demi-frère, nous apprenons que ce dernier a épousé Mélisande dont il ne sait rien. Mélisande, agréée par le vieil Arkel, arrive au château, guidée par Geneviève, et y rencontre Pelléas.

Acte II -

Mélisande, accompagnée de Pelléas, laisse imprudemment tomber dans la fontaine du parc la bague que lui a donnée Golaud, dont nous apprendrons un peu plus loin qu'il est tombé de cheval à l'instant où l'anneau se perdait dans l'eau. Furieux, Golaud ordonne à Mélisande désespérée de retrouver le bijou. Dans la grotte battue par les flots de l'Océan, où les plus noirs pressentiments sont figurés par la mystérieuse présence de trois vieillards misérables et endormis, Mélisande - qui a caché à Golaud l'épisode de la fontaine - et Pelléas inspectent les lieux, présentés à Golaud comme ceux de la perte de la bague, de façon à calmer ses éventuels soupçons.

Acte III -

L'amour naît irrésistiblement entre les deux jeunes gens ("Mes longs cheveux") ; Golaud, sombre et inquiétant, demande à Pelléas de s'éloigner de Mélisande, après l'avoir conduit dans les macabres souterrains du château. Dévoré par la jalousie, il essaie en vain de découvrir la vérité par la bouche du petit Yniold, fils d'un premier mariage.

Acte IV -

L'action se précipite. Pelléas et Mélisande se sont donnés rendez-vous dans le parc ; Golaud, dont la rage impuissante s'est traduite par les violences exercées sur sa femme, les surprend et tue Pelléas (l'épisode qui met en scène le petit Yniold et le troupeau de moutons s'éloignant est souvent supprimé à la représentation).

Acte V -

Mort de Mélisande, dont l'enfant vient de naître ; pour Golaud, un double châtiment : le doute et le remords.

- La musique -

Debussy a choisi le principe de la continuité : pas de morceaux séparés ; airs, ensembles et choeurs sont supprimés. Les quatre premiers actes étant formés de tableaux successifs, la compositeur a écrit des interludes instrumentaux (certains furent remaniés lors des ultimes répétitions). Reprenant librement le principe du leit-motiv wagnérien, il crée une ambiance sonore pour chaque personnage, ambiance dont l'identité n'est pas uniquement mélodique. L'harmonie, le timbre, le jeu des intensités, les cellules rythmiques, y participent selon une hiérarchie malaisée à établir. La modification de ces ambiances, subtile mais constante, suit les méandres d'une évolution psychologique dont la musique rend compte avec infiniment plus de clarté que le livret.

La prosodie debussyste a choqué les premiers auditeurs. Par un apparent paradoxe, le compositeur semble avoir parfois sacrifié l'invention musicale à l'intelligibilité du texte. Tout le génie de Pelléas est là : l'oeuvre s'inscrit dans la plus haute tradition théâtrale, en ce sens qu'elle repose sur une donnée littéraire hors de laquelle elle n'est
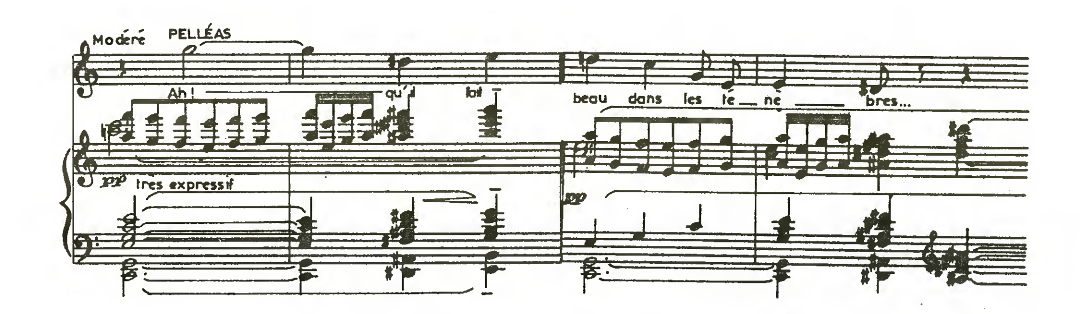
.../...

que néant (une version instrumentale de Pelléas serait littéralement absurde) mais simultanément - tel le paysage naissant à la lumière -, cet argument insipide (la pièce de Maeterlinck n'a pas survécu aux conventions dont elle se faisait l'écho) ne vit que dans son expression musicale.

L'harmonie est aussi riche que complexe ; l'oeuvre reste toujours tonale mais elle voyage dans les modulations avec une telle liberté que la tonalité du moment semble n'être née que pour aussitôt s'évanouir. Les altérations, les accords lacunaires, les dissonances non résolues, les marches parallèles de neuvièmes, de septièmes, les échappées, retards et broderies contribuent à dérouter une oreille formée aux seuls moules classiques.

L'instrumentation, le rythme et les cadres formels obéissent à la suprême logique dramatique : ils épousent la trame scénique, la métamorphosent, en offrent une image multiple mais limpide.

Enfin, Pelléas c'est avant tout quelques-unes des pages les plus poignantes, les plus émouvantes de toute l'histoire de la musique, tel le merveilleux chant d'amour qui précède immmédiatement la tragédie ("Tout est perdu, tout est sauvé") et qui s'achève sur la prémonition d'une éternelle félicité ("Ah ! qu'il fait beau dans les ténèbres !...") (Ex. 2).



Ex. 2

La mer

Triptyque symphonique - Création le 15 octobre 1905 aux Concerts Lamoureux -

Le spectacle de la mer fut toujours pour Debussy (mais ne l'est-il pas pour tous les hommes ?) source de rêverie et de fascination. Nous en avions trouvé la trace dans Nocturnes (cf. Sirènes), dans Pelléas (scène de la Grotte) ; mais c'est en rédigeant trois esquisses symphoniques destinées à s'enchaîner qu'il tente d'offrir l'équivalence musicale de cette indéfinissable émotion de l'homme face à l'immensité des flots.

Trois volets se succèdent ; les titres donnés orientent l'imagination de l'auditeur, à défaut de tout repère descriptif.

De l'aube à midi sur la mer :

Longue, lente et complexe évocation de la lumière naissant sur les mouvances de la mer. La vie rythmique de cette page continue de stupéfier par son audace et sa maîtrise.

Jeux de vagues :

La trame symphonique est pulvérisée à tous les pupitres (percussions comprises), l'unique référence mélodique stable reste le triton ; l'auditeur ressent physiquement l'abolition du temps musical légué par la tradition.

La Dialogue du Vent et de la Mer :

Le matériau mélodique est composé de réminiscences et de cellules nouvelles qui se dispersent en sections éparpillées.
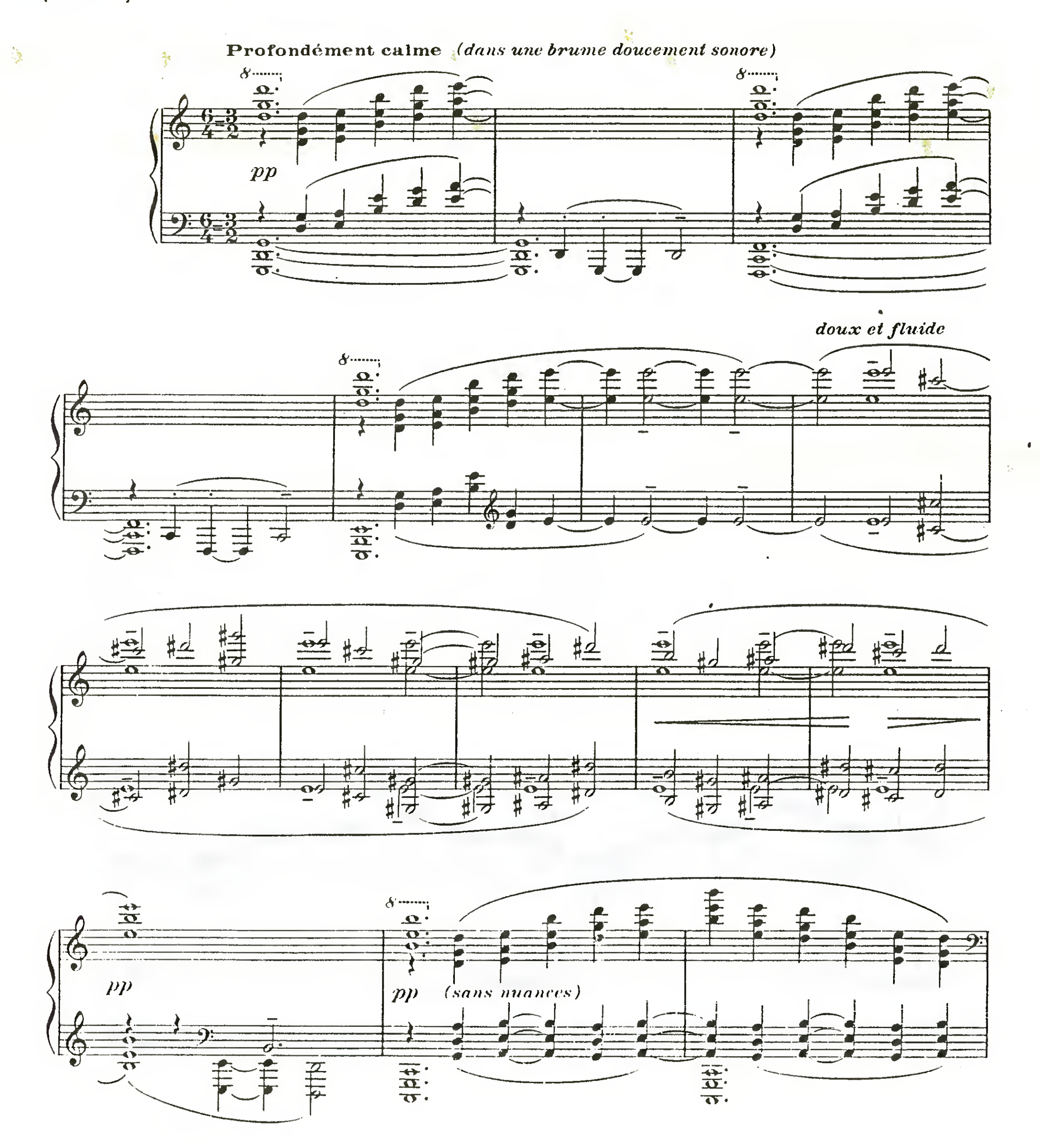
.../...

Dans la Mer, nous retrouvons cette stupéfiante faculté d'invention qui conditionne tous les paramètres (harmonie, mélodie, rythme, timbre...) et qui suggère à l'auditeur l'impression d'une genèse spontanée, d'une inépuisable fécondité.

Les Préludes

Deux livres de pièces pour piano - 1910-1913 -

La séduction de ces pièces est immédiate. Brèves, elles ont le temps de surprendre, de charmer, jamais d'ennuyer. L'écriture pianiste reste toujours idiomatique, ce qui ne signifie pas qu'elle s'embarrase de formules usées. Bien au contraire, sa nouveauté paraît influer jusque sur le cadre formel et déterminer le mouvement et la durée de chaque pièce. Soigneusement choisis, les titres participent de l'atmosphère poétique : Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Des pas sur la neige, les Fées sont d'exquises danseuses...).

Certaines de ces pages ont acquis une audience universelle. Il est bien difficile d'échapper aux sortilèges debussyste ; si galvaudée qu'ait pu paraître une pièce comme la Cathédrale engloutie, quel mélomane, si prévenu qu'il soit, serait en mesure de recevoir avec indifférence le lent cortège de ces accords porteurs des mystères les plus profonds ?(Ex. 3).



Jeux

Ballet - Créé par les Ballets Russes le 15 mai 1913 au Théâtre des Champs-Elysées -

L'argument du ballet ne brille pas pour la complexité : sous la clarté des lampadaires, deux jeunes filles et un jeune homme cherchent une balle de tennis perdue, jouent, s'embrassent avant d'être mis en fuite par le jet d'une autre balle.

Jeux reste la plus mystérieuse partition de Debussy ; l'analyse bute sur le problème de la forme, tout comme si le compositeur imposait à sa musique les rebonds capricieux de la balle de tennis lancé d'entrée. Certains motifs semblent revenir, se disloquer, se superposer. La tonalité est conduite à la limite de la dissolution, les rythmes se meuvent dans une instabilité constante et l'orchestration s'étale en une scintillante surface d'où jaillissent au gré d'un ordre secret de fugitifs points de lumière immédiatement dissoute.

Les trois dernières Sonates

Sonate pour Violoncelle et Piano

3 mouvements : Prologue, Sérénade et finale.

Le retour aux formes classiques n'est pas la moindre surprise de cette partition. Le premier est en forme de sonate : le 1er thème est confié au piano, le second au violoncelle ; l'exposition est suivie d'un développement en trois épisodes et le violoncelle se voit confier le 1er et le 2ème thèmes lors de la réexposition. La sérénade obéit à un forme-lied dont le premier volet serait répété et le rondo final n'offre aucun élément structurel inattendu (A - B - A - C - D - A).

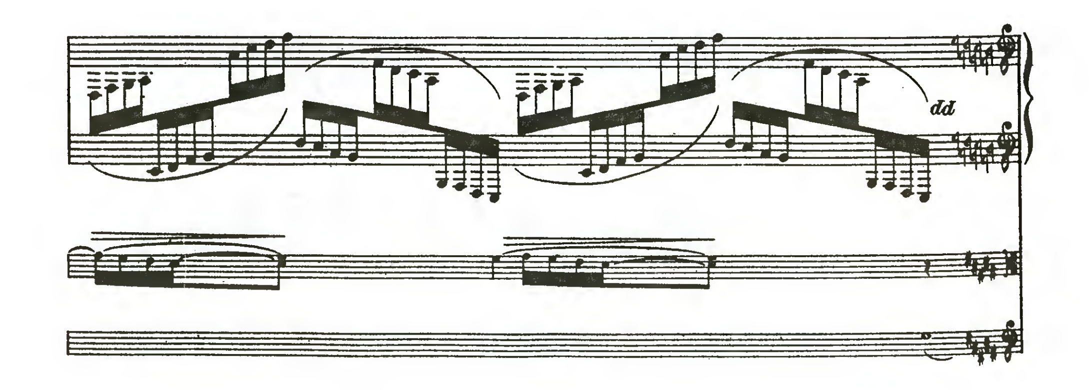
L'écriture est allégée, les formules cadentielles bien établies, la couleur modale, nettement perceptible dans les deux premiers mouvements, disparaît presque complètement dans le finale. Le traitement du violoncelle est extrêmement varié (Pizzicati, vibrato, portando, flautendo...).

Composée au long de l'été 1915, l'oeuvre est signée, comme les deux suivantes : Claude Debussy - Musicien Français -

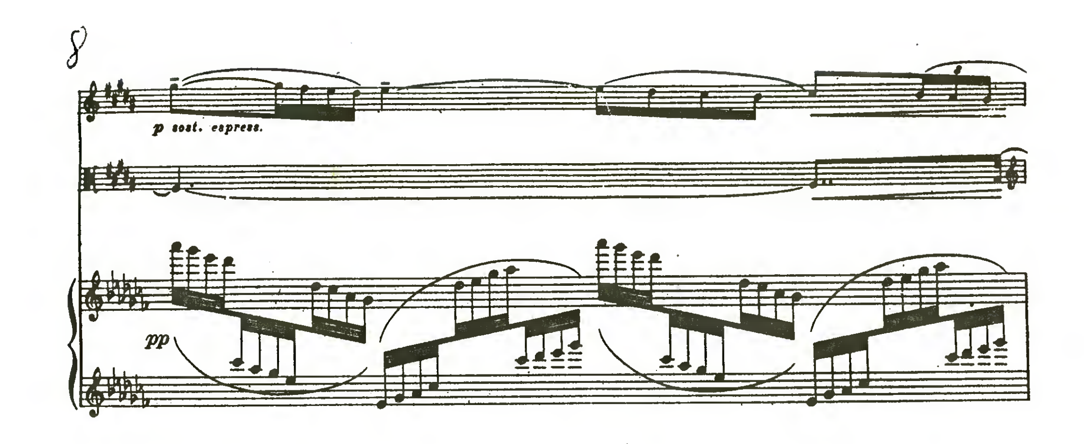
Sonate pour Flûte, alto et harpe

1916 - Trois mouvements : Pastorale, Interlude et Final -

Les trouvailles mélodiques, rythmiques ou harmoniques s'inscrivent en retrait. Ici, Debussy crée un tissu instrumental diaphane, immatériel. Dans l'Interlude, l'échange de motifs entre flûte et alto, alternant cellules brèves et valeurs longues, au-dessus des ondoiements de la harpe donne jour à de fulgurantes et féériques délicatesses sonores (Ex. 4).



.../...



Ex. 4

Sonate pour Violon et Piano

Créée par le compositeur et Gaston Poulet, le 5 mai 1917 - Trois mouvements : Allegro - Intermède - Finale -

Forme tri-partite avec volet central répété (A : sol mineur, thème en tierces descendantes donné au violon, longue coda - B : Mi majeur, rôle fondamental de la tierce pour la mélodie entendue sur une formule d'arpège immuable ; reprise presque textuelle et coda de 18 mesures - que Jean Barraqué (cf. bibliographie) considère en tant que second thème - A : cette fois, le thème est entendu au piano ; après un bref récit volubile au violon, la coda est bâtie sur le second élément du thème A) pour le premier mouvement.

A nouveau deux thèmes dans l'Intermède et une disposition tri-partite (B très court).

Le compositeur écrivit le Finale avec difficulté (la maladie progressait inexorablement). Dès les premières mesures, l'écho du second thème de l'Intermède et du premier de l'Allegro évoque le procédé cyclique. Le thème, une légère tarentelle, est donné par le seul violon, à découvert. Un épisode chromatique, suivi d'une immense gamme résolue par un trille, précède le retour du second thème de l'Interlude. Le thème principal du Finale, cité, déformé, tronqué, multiple, se déploie inlassablement jusqu'aux dernières mesures : l'oeuvre de termine en Sol Majeur.

En conclusion, nous citerons ces quelques lignes de André Hodeir (La Musique depuis Debussy, Paris - 1961 - P.U.F. - page 7) : "Chacun s'accorde, certes, à penser que les premières notes du Prélude à l'après-midi d'un faune ont apporté un profond bouleversement dans la sensibilité musicale ; chacun reconnaît que la musique moderne commence avec elles. Mais la signification profonde de l'oeuvre de Debussy, son sens historique ne se sont révélés que vers la fin de la guerre. Alors le "peintre du flou", l'"impressionniste" le "pointilliste", "Claude de France" s'effacèrent, tandis que surgissait la vraie figure du destructeur de la rhétorique, du précurseur des conceptions formelles contemporaines ; de celui, enfin, qui a réaffirmé le pouvoir du son pur, du son en soi. Debussy apparut tout à la fois comme le Van Gogh et le Cézanne, le Rimbaud et le Mallarmé de la musique (...). Ainsi Debussy proclame-t-il la fin de la symphonie : c'est qu'il apporte, au plus secret de son oeuvre, un moyen de dépasser les grandes formes imaginées et magnifiées par les maîtres classiques et romantiques (...). Saluons en Claude Debussy le premier musicien qui ait osé penser en homme du XXème siècle ...".

.../...

Autres compositeurs français

Gabriel Fauré, déjà rencontré dans le chapitre précédent, est nommé, en 1905, directeur du Conservatoire de Paris. Son influence ne s'en exerce qu'avec plus de force. Parmi ses élèves, Dukas,, Koechlin, Florent Schmitt et Ravel. Nous ne reviendrons pas sur les caractéristiques de son oeuvre ; après 1895, il produit abondamment :

1898 : Pelléas et Mélisande, musique de scène en quatre parties (Prélude, Fileuse, Sicilienne, Molto adagio ou Mort de Mélisande), orchestrée par C. Koechlin.

1900 : Prométhée, drame lyrique créé le 27 août 1900 aux arènes de Béziers.

1906 : Quintette à cordes, créé le 23 mars à Bruxelles - Trois mouvements.

1913 : Pénélope, opéra en 3 actes, créé le 4 mars à Monte-Carlo.

1914 : Le Jardin clos, cycle de huit mélodies.

1915 : Douzième Barcarolle et Douzième Nocturne pour piano.

1917 : Seconde Sonate pour Violon et Piano, opus 108, trois mouvements, création le 10 nov.

1919 : Fantaisie pour piano et orchestre, opus 111, création le 14 mai.

1921 : Second Quintette à cordes, opus 115, pour piano et cordes.

1922 : L'horizon chimérique, cycle de quatre mélodies. Création le 13 mai.

1924 : Quatuor à cordes, opus 121, création posthume.

Paul Dukas (1865-1935) n'a laissé qu'une dizaine de partitions, parmi lesquelles une ouverture pour Polyeucte (1891), la Symphonie en ut (1896), l'Apprenti sorcier (1897), court poème symphonique et son oeuvre - de loin - la plus célèbre, les Variations sur un thème de Rameau pourpiano (1901), l'opéra Ariane et Barbe-bleue, créé à l'Opéra-Comique le 10 mai 1907, La Péri (1907) ballet commandé par Diaghilev.

Albert Roussel (1869-1937) produit l'essentiel de son oeuvre après la guerre ; notons cependant son très original ballet, le Festin de l'Araignée, qui date de 1913.

Erik Satie (1866-1925) a écrit pour le piano nombre d'oeuvres dont la moindre originalité n'est pas le titre (Gymnopédies, Gnossiennes, Préludes flasques pour un chien...). Ses compositions les plus fameuses, Parade, Relâche ou Socrate débordent le cadre chronologique de ce chapitre.

Maurice Ravel (1875-1937) est un compositeur d'une dimension infiniment supérieure. Mais son oeuvre ne date que très partiellement d'avant la déclaration de guerre et appartient en propre au XXème siècle, ce qui nous contraint à ne pouvoir que l'aborder.

Né à Ciboure, élevé à Paris, il est formé au Conservatoire National, obtient le second Prix de Rome en 1901 (lauréat : André Caplet). Son échec en 1905 (l'entrée en loge lui est refusée) provoque un tel scandale que Théodore Dubois, directeur du Conservatoire, doit démissionner ; il sera remplacé par Fauré. Ses compositions sont déjà nombreuses : la Habanera, les Jeux d'eau, splendide réalisation pianistique dans la tradition lisztienne, le Quatuor à cordes, loué par Debussy, Schéhérazade, trois poèmes pour chant et piano et les Miroirs pour piano, cinq pièces aux titres poétiques : Noctuelles, Oiseaux tristes, Une barque sur l'océan, l'Alborada del Gracioso, la Vallée des cloches. Dans toutes ces pièces, le langage de Ravel se caractérise par la distinction de la mélodie, la hardiesse de l'harmonie et une remarquable intuition instrumentale.

Les Histoires naturelles, sur un texte de Jules Renard, font scandale par la liberté de leur prosodie ; dans la Rapsodie espagnole, Ravel offre une nouvelle démonstration de son prodigieux talent d'orchestrateur. Ecrite en 1907, l'Heure espagnole, comédie lyrique en un acte sur un livret de Franc-Nohain, fut créée à l'Opéra-Comique, le 19 mai 1911. L'éblouissant quintette de la fin (Entre tous les amants), les trouvailles instrumentales (bruit de l'horloge) et l'originalité de la déclamation, proche du parlé, en font une pure merveille. En 1908, Ravel produit ses deux chefs-d'oeuvre pour piano, Ma mère l'Oye

.../...

(quatre mains) et Gaspard de la nuit, suite de trois pièces, très difficiles d'exécution. Daphnis et Chloé est créé en 1912 par les Ballets Russes ; en trois parties, elle adopte la forme de la suite chorégraphique. La même année, le compositeur orchestre ses 8 Valses nobles et sentimentales puis collabore avec Stravinsky à l'orchestration de la Khovantchina, commandée par Diaghilev. Il écrit en 1913 ses Trois poèmes de Stéphane Mallarmé pour chant, piano, quatuor, 2 flûtes et deux clarinettes. Puis vient le Trio en la, pour piano, violon et violoncelle, dernier ouvrage avant la guerre.

L'oeuvre de Ravel s'inscrit sous le signe de la perfection ; perfection immédiate, sensible dès ses premières oeuvres. Très peu sensible aux influences, il ne dévie jamais de la route qu'il s'est tracée, soutenu par une volonté et une cohérence impressionnantes.

II - FORMES ET STRUCTURES

L'oeuvre de Claude Debussy change si radicalement les notions mêmes de forme et de structure qu'il serait inutile, fastidieux, historiquement absurde, de conserver les rubriques développées dans les chapitres précédents. Paradoxalement, ce schéma est de nature à permettre une approche de l'époque suivante (concertos de Ravel, symphonies de Stravinsky, quatuors de Bartok, musique de chambre de Schoenberg...) ; ici, nous nous préoccuperons exclusivement du destin des deux formes majeures de la musique occidentale parvenue à un tournant capital de son histoire : l'opéra et la symphonie. Parce que ces deux institutions de l'art musical ne sont plus cultivées avec l'abondance et la variété qui en avaient assuré le rayonnement au long des deux siècles écoulés, nous en étudierons l'évolution ultime dans l'oeuvre des créateurs marquants et d'un incontestable génie. Les symphonies de Gustav Mahler (1860-1911), les opéras de Giacomo Puccini (1858-1924) et de Richard Strauss (1864-1949) sont entrés dans notre patrimoine, par leurs entorses aux conventions ou, si l'on préfère, leur respect de la tradition authentique, celle qui crée.

L'Opéra

- Richard Strauss -

Quatre chefs-d'oeuvre précèdent la guerre : Salomé, Elektra, Le Chevalier à la rose, Ariane à Naxos. Ils représentent le meilleur de la production lyrique de Strauss, en dépit de plus tardives et néanmoins exceptionnelles réussites (La Femme sans ombre, Capriccio...).

- Salomé -

Opéra en un acte d'après un poème d'Oscal Wilde - Création à Dresde le 9 décembre 1905 -

L'épisode biblique de Salomé est ici saisi dans ses manifestations extrêmes ; passion, folie et fureur (désir de Salomé, superstition d'Hérode, jalousie d'Hérodiade) côtoient le sublime (Jean-Baptiste enfermé dans la citerne). L'atmosphère lourdement sensuelle du poème de Wilde est ici magnifiée par l'extraordinaire tension d'une musique dont la folle ivresse n'échappe jamais au contrôle du compositeur. Dans la grande scène finale, le délire érotique de Salomé, signe d'une jouissance physiquement perçue, les effets orchestraux proprement inouïs et les pulsions paroxystiques de la mélodie, entraînent l'auditeur au-delà des émotions connues ; la démarche de Strauss, en un bouleversant et savoureux paradoxe, rejoint ainsi, de façon partielle, celle de Debussy : communiquer le plaisir des sons en empruntant le seul chemin de la sensualité, abstraction faite du sentiment et de la réflexion.

L'argument est connu : Salomé, désirée de tous ceux qui l'entourent - à commencer par son beau-père Hérode - cherche à séduire Jean-Baptiste, enfermé dans une citerne. N'y pouvant parvenir, elle exaspère le désir d'Hérode par la danse des sept voiles et exige en récompense la tête de Jean-Baptiste. Bien qu'effrayé, Hérode finit par céder. La tête du

.../...

Saint est apportée sur un plateau ; Salomé s'empare du sanglant trophée, en baise les lèvres : "Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan. Ah ! j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Etait-ce la saveur du sang ? ... " L'épouvante et la fureur submergent Hérode qui ordonne la mise à mort immédiate de Salomé.

Les réticences à l'endroit de Salomé sont venues moins d'une musique dont la hardiesse et la splendeur se sont assez rapidement imposées que de certaines outrances du livret. La partition suivante modifiera ces données, Strauss entamant à cette occasion une fructueuse collaboration avec le poète Hugo von Hofmannsthal.

- Elektra -

Opéra en 1 acte - Livret de Hofmannsthal d'après Sophocle - Création à Dresde le 25 janvier 1909 -

La violence vocale atteinte ici ne sera probablement jamais dépassée ("Ce fut horrible. Nous étions une bande de folles..." déclarera la créatrice du rôle-titre). L'oeuvre est répartie en sept sections. Dans la première, Electre nous est présentée, d'abord par les servantes, puis en personne : elle hurle sa folle douleur et son furieux désir de vengeance (son père, Agamemnon a été assassiné par sa femme Clytemnestre et l'amant de celle-ci, Egiste). Second volet : Electre est rejointe par sa soeur Chrysothemis, effrayée par ces terribles projets de vengeance qui ne peuvent amener que d'autres catastrophes. L'horreur s'installe lors du troisième épisode, ce long face-à-face entre Clytemnestre et Electre, cette dernière finissant par crier à sa mère que son sang devra couler. Rebondissement tragique pour la partie suivante : les murs de Mycènes retentissent d'un écho sinistre, celui de la mort d'Oreste, exilé par sa propre mère, Clytemnestre, et probablement assassiné sur son ordre. Electre, ne pouvant tuer seule sa mère et son amant, demande l'aide de Chrysothemis, qui s'enfuit sous les malédictions de sa soeur. Cinquième péripétie : Electre, occupée à creuser dans la cour du palais, est interrompue par un étranger en qui elle ne reconnaît Oreste qu'à l'instant où il dévoile son identité. Les retrouvailles, sixième fragment, constituent le sommet lyrique de l'ouvrage ; rendu à des sentiments plus humains, Electre se laisse aller à son émotion ; tous deux élaborent un projet commun de vengeance sans écouter les sages recommandations du tuteur d'Oreste. La phase ultime est celle de la catastrophe : avec la complicité d'Electre, Oreste abat successivement Clytemnestre et Egiste. Electre, au comble d'une jouissance - qui évoque celle de Salomé - tombe morte.

A l'exception de la scène des retrouvailles, la mélodie est pulvérisée, hachée, brisée, pliée aux tourmentes d'une harmonie dont les stridences et les frottements "passent" merveilleusement grâce à la somptuosité de l'orchestration.

- le Chevalier à la rose -

Opéra en 3 actes - Livret de Hofmannsthal - Création à Dresde le 26 janvier 1911 -

Strauss crut-il être allé trop loin ? Des bouleversantes noirceurs de Salomé et Elektra, le voici qui passe aux sourires et aux valses du Chevalier, sa partition la plus populaire. L'histoire usée du barbon abusé par le couple d'amoureux n'offrait aucun rapport il est vrai avec les déchaînements des héroïnes précédentes. Ecrit avec une rare facilité, l'opéra est volontiers considéré comme le plus "straussien" des quinze écrits par le compositeur. La mélodie y retrouve tous ses droits sans que l'harmonie en soit le moins du monde affadie, la splendeur instrumentale reste à la hauteur des partitions précédentes avec parfois une aérienne délicatesse et la prosodie y reste d'un étincelant naturel, celui d'une conversation brillante.

.../...

- Ariane à Naxos -

Opéra en 1 acte - Livret de Hofmannsthal - Création à Stuttgart le 25 octobre 1912 -

L'oeuvre connut une seconde version - avec prologue - dont la première fut donnée à Vienne le 4 octobre 1916. L'ambition de l'oeuvre était grande : la tentation du théâtre dans le théâtre (ici, l'opéra proprement dit est offert aux personnages du prologue, inspirés du Bourgeois Gentilhomme de Molière) a toujours été forte chez tous les dramaturges. La musique se révèle d'une spontanéité et d'une variété stupéfiantes bien que l'effectif instrumental réclamé soit fort modeste.

- Giacomo Puccini -

Quoique fort différentes, les destinées posthumes de Puccini et de Strauss offrent certains parallèles : l'un et l'autre ont été considérés comme "venus trop tard" (donc talentueux, voire géniaux, mais privés de la chance historique d'innover), l'un et l'autre ont été arbitrairement soumis à la comparaison de leur illustre devancier respectif (Verdi et Wagner), l'un et l'autre auront été taxés de facilité (!), de mauvais goût (!!), de pompiérisme (!!!). Circonstance aggravante pour le compositeur de Tosca : l'adoration jamais démentie d'un public décidément fort peu respectueux des ukases promulgués par une élite autoreconnue !

Giacomo Puccini s'est presque intégralement consacré au théâtre ; quelques pages religieuses ou instrumentales (Messe de San Paolino, Motet pour San Paolino, Mélodies, Capriccio sinfonico...) marquent ses débuts. De rares échos pourront en être trouvés par la suite (la Scossa elettrica pour orchestre, esquisse d'un Requiem à la mémoire de Verdi, Inno a Roma en 1919...) mais le compositeur doit toute sa gloire à ses douze ouvrages lyriques.

Avec le Villi, le jeune compositeur témoigne d'emblée du don le plus précieux, celui de la mélodie : encore faut-il s'entendre sur la signification du mot. La mélodie puccinienne, commodément classée sous le label de bel canto, n'offre qu'un lointain rapport avec la tradition rossinienne ou verdienne. Elle épouse étroitement la complexité psychologique du moment présent, fait preuve d'une infinie souplesse et se laisse malaisément répéter : contrairement à certaines idées complaisamment reçues, l'hommage du motif sifflé dans la rue n'est que rarement le fait de notre compositeur. Dans cette sombre histoire de jeunes filles abandonnées et entraînant dans une ronde mortelle leur amant volage, les trois grands airs (pourtant relativement conventionnels) en apportent la démonstration. Le caractère émouvant du Se come voi piccina io fossi de l'infortunée Anna tient à cette mouvance de la ligne qui semble obéir tant aux élans du coeur qu'au mouvement de noirs pressentiments. La colère teintée de douleur de Guglielmo (No, possibil non è), le désespoir et le remords de Roberto (Ecco la casa) doivent au même principe l'authenticité de leurs accents. Ajoutons à cela une finesse d'orchestration exceptionnelle, qui sera saluée tant par Ravel que par Stravinsky, peu suspects l'un et l'autre de complaisance ou d'incompétence !

Edgar est le seul opéra de Puccini à ne jamais s'être imposé ; pourtant la sombre beauté de la marche funèbre du troisième acte (exécutée pour les funérailles du compositeur) indique une hauteur d'inspiration et une maîtrise technique rares. Le compositeur prit sa revanche avec Manon Lescaut, probablement le plus grand triomphe de sa carrière. Certaines pages (l'aria de Manon, In quelle trine morbide, l'intermezzo du troisième acte et surtout la grande scène de l'appel des prostituées) figurent parmi les plus belles du maître.
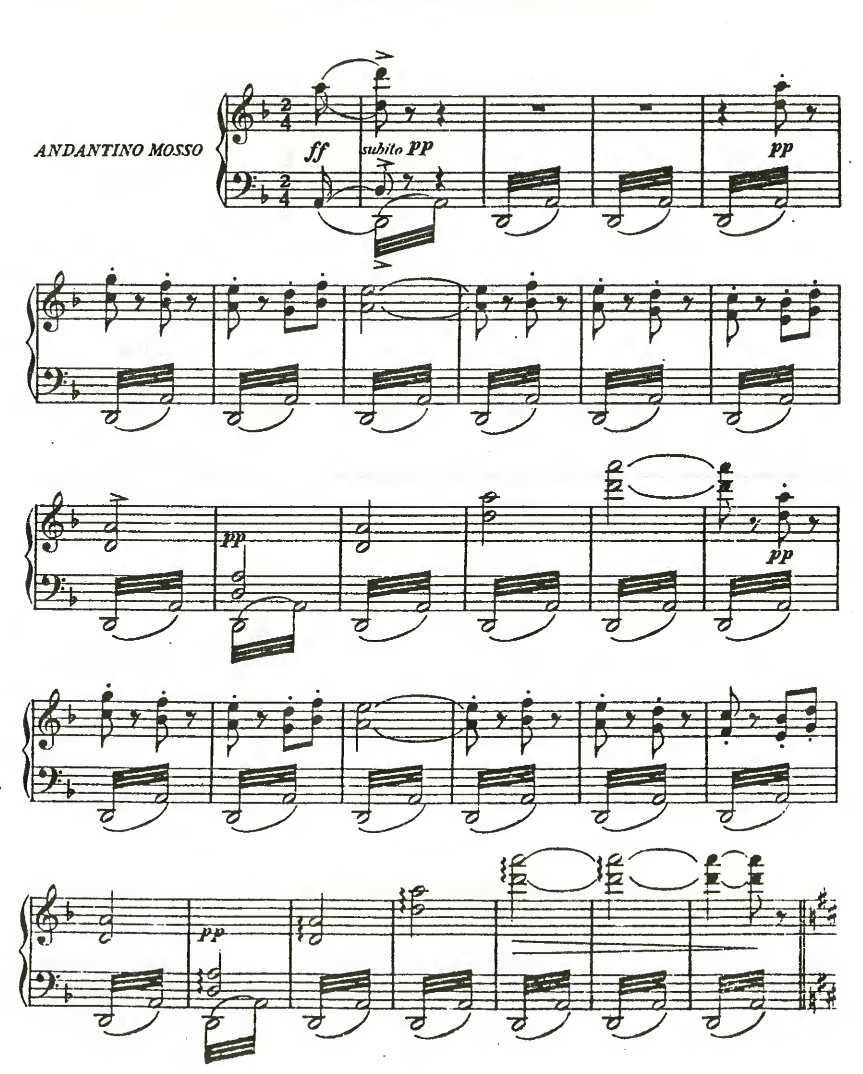
La Bohême (1896), Tosca (1900), Madame Butterfly (1904), marquent pour beaucoup le sommet d'une carrière exemplaire. Puccini compose lentement ; son inspiration est vive mais ses scrupules souvent excessifs, particulièrement en ce qui concerne le livret. Le plus impressionnant demeure cette étonnante faculté de renouvellement. Aucun des trois opéras cités ne ressemble à l'autre, chacun témoigne d'une originalité absolue par rapport aux oeuvres antérieures.

.../...

Trois qualités majeures de l'art puccinien éclatent dans ces trois partitions :

- Vérité psychologique : tout le finale de la Bohême
- Instinct théâtral infaillible : finale du 2ème acte de Tosca ("Questo è il bacio di Tosca")
- Invention mélodique : grand air de Madame Butterfly ("Un bel dì vedremo")

Puccini se montre inégalable dans l'évocation d'une atmosphère (le port du Havre dans Manon Lescaut, l'éveil de la campagne romaine dans Tosca, la longue veillée du second acte de Madame Butterfly...). L'un des exemples les plus fameux et les plus convaincants de cette capacité se découvre dans les premières pages du troisième tableau de la Bohême : la désolation de l'aurore glacée, accentuée par l'austère décor de la Barrière d'Enfer (l'ancien octroi de Paris) est évoquée en touches d'une rare délicatesse; sur une quinte à vide des violoncelles, flûtes et harpes évoluent en quintes parallèles (également à vide), procédé d'une rare audace au théâtre et d'une sublime efficacité (ex. 5).



Après Madame Butterfly, Puccini marque une pause assez longue. Quatorze ans s'écouleront avant la première représentation du Triptyque (Il Tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi), vingt-deux ans avant la création posthume de Turandot ; ces ouvrages, tout comme la Rondine, comédie lyrique à laquelle il sembla n'attacher aucune importance, datant d'au delà de 1913, nous ne pourrons les prendre en compte ici, les citant seulement pour rappeler que le génie du compositeur, loin de s'essouffler, culminera dans les dernières années de sa vie.

Dans ce long intervalle, une seule oeuvre, peut-être la plus audacieuse du compositeur, assurément la moins populaire tant elle déroute la plupart des admirateurs du maître de Lucques. La Fanciulla del West (La Fille du Far-West) présente entre autres éléments d'originalité celui d'avoir quasiment supprimé les airs, le célèbre Ch'ella mi creda libero du troisième acte s'imposant comme la prière suprême du condamné devant la mort (avec sa solennelle doublure de la ligne mélodique à toutes les cordes) que comme un prétexte à briller pour le ténor. Mais la Fanciulla del West, c'est aussi une vie rythmique frénétique, la restitution d'une atmosphère sauvage et impitoyable (seule l'intervention miraculeuse de Minnie épargne le gibet à Ramirez), un orchestre tour à tour percutant, prolixe, agressif, chatoyant ou menaçant (staccato des contrebasses pour la partie de cartes décisive), une harmonie toujours éloquente et souvent audacieuse (certains agrégats multiplient les frottements au demi-ton, d'autres réunissent les 6 notes de la gamme par tons...) et une tension dramatique jamais défaillante.

Les Symphonies de Mahler

Les 9 symphonies de Gustav Mahler constituent l'essentiel de sa production ; la première date de 1888, la neuvième de 1911 (création posthume). Seul, le premier mouvement de la dixième a pu être achevé par le compositeur. Nombre d'entre elles présentent un intitulé plus ou moins explicite : la première (Titan), la seconde (Résurrection), la sixième (Tragique) la septième (Chant de la Nuit), la huitième (Des Mille). Bâti en 5 mouvements, Das Lied von der Erde adopte plus la forme d'un gigantesque recueil de lieder que celle de la symphonie.
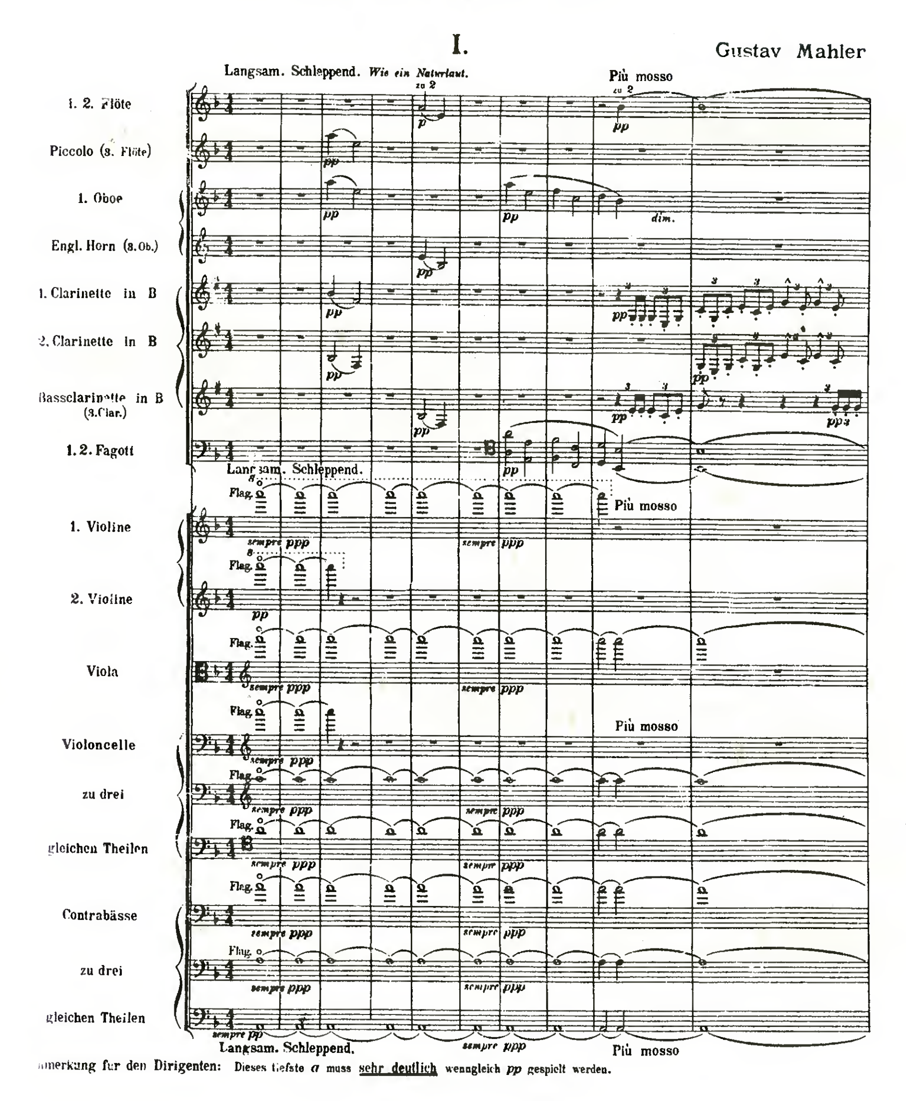
Instrumentation :

Chef d'orchestre, Mahler exploite toutes les ressources (qu'il connaît bien) du timbre. Plusieurs nouveautés ont frappé les premiers auditeurs des symphonies : la multiplication des pupitres, l'introduction fréquente des voix (2ème,3ème, 4ème et 8ème symphonies), l'accroissement considérable de la percussion.

Le simple énoncé de l'effectif requis pour l'exécution de la 8ème Symphonie est édifiant : 1 piccolo, 4 flûtes, 4 hautbois, cor anglais, petite clarinette, 3 clarinettes, clarinette basse, 4 bassons, contrebasson, 8 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, 3 timbales, Grosse caisse, cymbales, tam-tam, cloches, pinao, célesta, harmonium, orgue, mandoline, 2 harpes, cordes, 1 soprano, 1 alto, 1 ténor, 1 basse et 2 choeurs.

L'instrument de Mahler est immédiatement reconnaissable ; dès la première mesure de sa première symphonie, le charme unique s'en exprime. Sur une immense tenue pp du la par les cordes, très divisées (les violoncelles et les contrebasses par trois), un lent motif descendant de quarte est entendu aux piccolo, hautbois et clarinettes, aussitôt repris par les flûtes, cor anglais et clarinette basse. Le basson et le hautbois, à l'octave, reprennent et développent ce motif mélancolique. Comme un souvenir d'éternité, l'unisson déploie son immuable et infinie surface ; soudain, nous parviennent les échos de fanfares lointaines (confiées aux clarinettes)... En quelques mesures, en usant des moyens les plus économiques, Mahler entre dans le cercle restreint des grands symphonistes (ex. 6).

.../...



Ex. 6

Mouvements :

La division en quatre mouvements l'emporte (1ère, 4ème, 6ème et 9ème symphonies), devant la structure en 5 mouvements (2ème, 5ème et 7ème symphonies) : 6 mouvements pour la 3ème, 2 pour la 8ème. Les fréquentes ruptures de tempo dans un même mouvement interdisent une approche traditionnelle de la répartition des diverses parties.

Cadres formels :

Le premier mouvement est presque toujours libre (voir en sonate libre). Le Scherzo, présent dans toutes les symphonies (sauf la 8ème) est placé alternativement en seconde ou en troisième position. Mahler use volontiers de la forme lied, de la variation, et même du rondo (pour le finale des 3ème, 4ème et 5ème symphonies mais aussi pour le second mouvement de la 7ème).

.../...

Durée totale :

La 1ère et la 4ème symphonie frôlent l'heure ; toutes les autres la dépassent très largement, avec un maximum d'une centaine de minutes pour la Huitième (qui ne comprend cependant que deux mouvements).

Tonalités : la variété des tons utilisés (sans parler des incessantes modulations) est infinie ; une certaine prédilection pour le mode mineur peut être notée. Les rapports tonals entre mouvements n'obéissent plus à la logique de la tradition.

L'esthétique de Mahler repose sur quelques piliers : "absorption" d'éléments étrangers (thèmes de chansons populaires, fanfares, bruits de la nature...), références fréquentes (notamment à la tradition viennoise), usage presque constant de la variation, expressivité des thèmes (de la marche funèbre à la bravade burlesque).

S'il apparaît comme le grand "finisseur" de la symphonie, l'originalité de son génie éclate à chaque page et légitime l'admiration que lui vouèrent les trois Viennois.

APPENDICE

Lorsque le second conflit mondial éclate, les plus importants compositeurs du XXème siècle ont produit certaines de leurs pages majeures qu'il ne nous était pas donné d'aborder dans le cadre de ce cours. Le petit tableau suivant ouvre sur l'étude du XXème siècle, objet d'efforts ultérieurs.

Schoenberg :

- La nuit transfigurée (1899)
- Gurre -lieder (1901-1911)
- Première symphonie de chambre (1906)
- Quinze mélodies pour chant et piano (1909)
- Cinq pièces pour orchestre (1909)
- Erwartung (1909)
- Six petites pièces pour piano (1911)
- Pierrot lunaire (1912)
- La Main heureuse (1913)

Falla :

- La vie brève (1905)
- Trois mélodies pour chant et piano (1909)

Bartok :

- Kossuth (1903)
- Premier quatuor (1908)
- Premier concerto pour violon et orchestre (1908)
- Le Château de Barbe-Bleue (1911)

Stravinsky :

- L'Oiseau de feu (1910)
- Petrouchka (1911)
- Trois poésies de la lyrique japonaise (1912)
- Le Sacre du Printemps (1913)

Webern :

- Passacaille pour orchestre (1908)
- Cinq mouvements pour quatuor (1909)
- Quatre pièces pour violon et piano (1910)
- Deux mélodies (1912)
- Cinq pièces pour orchestre (1913)

Varèse :

- Bourgogne (1908) (détruit en 1961 par le compositeur)

Berg :

- Sonate pour piano (1908)
- Quatuor à cordes (1910)
- Cinq lieder avec orchestre (cartes postales) (1912)
- Trois pièces pour orchestre (1913)

Prokofiev :

- Première sonate pour piano (1909)
- Premier concerto pour piano et orchestre (1911)
- Toccata pour piano (1912)
- Deuxième sonate pour piano (1912)

.../...

Bibliographie complémentaire

Claude Debussy - G. et D.E. Inghelbrecht - Costard - 1953 - Paris -

Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle - E. Weber - 1965 - Paris -

Puccini - C. Sartori - Nuova Accademia editrice - 1958 - Milan -

Strauss et Mahler - J. Matter - in Scweizerische Musikzeitung - 1964 - CIV -

TABLE DES MATIERES

Conseils généraux, bibliographie.................................... p. 1

Chapitre 1 - Epoque de la basse continue .... p. 9

Chapitre 2 - De la mort de J.S. Bach à la mort de Mozart. p. 41

Chapitre 3 - Genèse du Romantisme............................... p. 79

Chapitre 4 - L'aube du XXe siècle .... p. 113

Appendice... p. 140

Directeur de la publication : J.P DUDEZERT imprimé au CNED (Centre de Vanves)